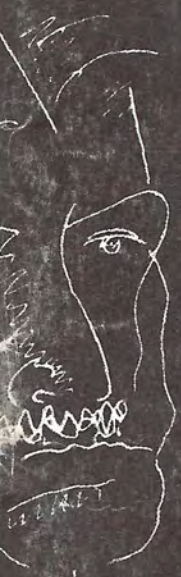
EYLÜL 1991 SAYI: 70 6000 LİRA (KDV dahil)

SANAT ADAM



Portrait

F.LEGER

KÜÇÜK YADIRGAMALAR
Memet Fuat
SANAT VE DEVLET
Vedat Günyol
ELEŞTİRİ GÜNLÜĞÜ
Fethi Naci
ŞİİRİN KIYILARINDA
Mehmet H. Doğan
AHMED ARİF
Vecihi Timuroğlu

ATAOL BEHRAMOĞLU

BİR GÜN MUTLAKA
Toplu Şiirler-I

İlk Şiirler
Bir Ermeni General
Bir Gün Mutlaka
Yolculuk, Özlem, Cesaret ve Kavga Şiirleri
Ne Yağmur... Ne Şiirler...

YAŞADIKLARIMDAN ÖĞRENDİĞİM BİR ŞEY VAR
Toplu Şiirler-II

Kuşatmada
Türkiye, Üzgün Yurdum, Güzel Yurdum
Eski Nisan
Çağrışımlar

ÇIKTI!

ADAM

değerli kitaplar yayımlar.

PERTEV NAİLİ
BORATAV

FOLKLOR VE EDEBİYAT•1-2
1982

Pertev Naili Boratav'ın **Folklor ve Edebiyat - 1982** adlı yapıtı iki cilttir. Bu iki ciltte, yazarın 1939 ve 1945 yıllarında yayımlanmış olan **Folklor ve Edebiyat** ile **Folklor ve Edebiyat II** adlı kitaplarında bulunan bütün incelemeleri, araştırmaları ve bildirilerinin yanı sıra, daha sonraki çalışmaları da yer almaktadır. Genişletilmiş ve yeniden düzenlenmiş olduğu için de yapıtın adına "1982" tarihi eklenmiştir.

Folklor ve Edebiyat - 1982'nin birinci cildinde genel olarak folklor ve edebiyat sorunları ele alınmakta, özellikle halk edebiyatı ile ulusal sanatın ve edebiyatın ilişkileri üzerinde durulmakta, kültür sorunlarına yönelinmektedir. Bu arada bir bölümdeki incelemelerin çoğunluğu yakın edebiyatımız üzerinedir : Namık Kemal'den Yaşar Kemal'e kadar birçok yazarımız değişik kapsamlı yazılarla incelenmektedir. İkinci ciltte ise beş bölüm vardır : 1. Halk Şairleri; 2. Roman, Destan, Hikâye; 3. Masal, Fıkra, Efsane; 4. Türkü, Ağıt, Ninni; 5. Halk Tiyatrosu.

Pertev Naili Boratav böylece folklor ve edebiyat sorunlarına hem genel, hem de özel ve yerel yaklaşımlarla aydınlık getirmekte, konuyla ilgilenenlere yalnız kuramsal bilgiler vermekle kalmayıp uygulama örnekleri de sunmaktadır.

Birinci cilt 468 sayfa, büyük boy, 54.000 TL
İkinci cilt 524 sayfa, büyük boy, 60.000 TL

yeni basımı ÇIKTI!

ADAM

değerli kitaplar yayımlar.

DİL YANLIŞLARI

Genişletilmiş Dördüncü Basım

ÖMER ASIM AKSOY

Ömer Asım Aksoy (d. 1898) Gaziantep'in yerli ailelerindendir.
İstanbul Hukuk Fakültesi'ni bitirmiş, savcılık, avukatlık,
öğretmenlik, halkevi başkanlığı, gazetecilik yapmış,
1935'ten 1950'ye değin dört dönem Gaziantep milletvekili olarak
Büyük Millet Meclisi'nde görev almıştır.
Dil alanında **Gaziantep Ağzı** adlı üç ciltlik yapıtıyla ünlenen
Ömer Asım Aksoy, 1941'de Türk Dil Kurumu Derleme ve Tarama Kolu
başkanlığına getirilmiş, daha sonra genel yazmanlık,
yönetim kurulu üyeliği gibi görevlerle 43 yıl bu kuruma
büyük bir başarıyla hizmet etmiştir.
Başkanı bulunduğu kollardaki arkadaşlarıyla birlikte ortaya koydukları
Derleme Sözlüğü (12 cilt) ve **Tarama Sözlüğü** (8 cilt) gibi
dev yapıtların yanı sıra kişisel çalışmalarıyla 81 cilt üzerine adını yazmıştır.
Dil Yanlışları yazarın son otuz üç yıl içinde rastladığı dil yanlışlarını
saptayan, eleştiren, doğrularını gösteren özgün bir yapıttır.
Yayınevimiz daha önce üç kez basılmış olan bu değerli yapıtın
genişletilmiş dördüncü basımını yayımlamakla Türk diline ve
kültürüne önemli bir hizmette bulunduğuna inanmaktadır.

ÇIKTI!

ADAM

değerli kitaplar yayımlar.

ADAM SANAT

Sayı 70, Eylül 1991

Sahibi: Anadolu Yayıncılık A.Ş. adına İnci Asena
Genel Yayın Yönetmeni: Memet Fuat
Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: Sevgi Tuncel
Genel Yayın Yönetmeni Yardımcısı: Turgay Fişekçi

KÜÇÜK YADIRGAMALAR 5 Memet Fuat
SANAT VE DEVLET 11 Vedat Günyol
ELEŞTİRİ GÜNLÜĞÜ 14 Fethi Naci
ŞİİRİN KIYILARINDA 25 Mehmet H. Doğan
BARIŞ: TEK YAŞAM BİÇİMİ 31 Uğur Kökden
AHMED ARİF 36 Vecihi Timuroğlu
SARI PAŞA İLE MUAMMER BEYİN KIZI 47 Orhan Barlas
FERNAND LÉGER 1918-1928 52 Robert T. Buck
FETHİ NACİ'YE REÇETE 61 Samim Kocagöz
FEHMİ K.'NIN ÖNLENEMEZ BAŞARISIZLIĞI 63 Semih Gümüş
ŞİİRLİ DEĞNEK 76 küçük İskender

ŞİİR

Can Yücel, 8-10; Gülten Akın, 17; Cevat Çapan, 21; Özdemir İnce, 27; Eray Canberk, 33; Ruşen Hakkı, 35; Erdal Alova, 38; Turgay Fişekçi, 43; Suat Vardal, 45; İnci Asena, 49; Mete Özel, 51; Oğuzhan Akay, 65; küçük İskender, 68-69; Ali Asker Barut, 73; Nur Bulum, 79.

BU SAYIDAKİ RESSAM

Fernand Léger; 7, 13, 24, 30, 52-60.

KAPAK

Düzenleyen: Merkez Ajans, **Resim:** Fernand Léger, Kırmızı Fondaki Çıplak, 1927.

ADAM SANAT Aylık Sanat Dergisi; **Yönetim Yeri:** Büyükdere Caddesi, Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak, İstanbul; **Tel:** 176 23 30; **Yazışma Adresi:** P.K. 158, 80622 Levent, İstanbul; **Dizgi:** Anadolu Yayıncılık A.Ş. Dizgi Birimi; **İç Baskı:** Şefik Matbaası; **Kapak Baskı:** Ana Basım; **Dağıtım:** Hürriyet Holding A.Ş.; **Abone ve Eski Sayılar;** Büyükdere Caddesi Üçyol Mevkii, 57/3, 80725 Maslak, İstanbul. Gönderilen yazılar basılsın, basılmasın geri verilmez. **ABONE KOŞULLARI:** Yıllık (12 sayı) 72.000 TL. Altı aylık 36.000 TL. Yurt dışı 60 DM; **İLAN KOŞULLARI:** Kapak içi (siyah-beyaz) 1.000.000 TL; İç tam sayfa (siyah-beyaz) 800.000 TL, yarım sayfa 400.000 TL, çeyrek sayfa 200.000 TL; çeyrek sütun etiket yayın ilanları 75.000 TL. Fiyatı 6000 TL. (KDV'li); Kıbrıs 7500 TL.

ADAM

ADAM
yeni kitaplar

KÖRDUMAN — roman
Kemal Tahir

YAŞADIKLARIMDAN ÖĞRENDİĞİM BİR ŞEY VAR — şiir
Ataol Behramoğlu

YAZILAR (1935)
Nâzım Hikmet

YAZILAR (1924-1937)
Nâzım Hikmet

SANAT, EDEBİYAT, KÜLTÜR, DİL — Yazılar
Nâzım Hikmet

DİL YANLIŞLARI
Ömer Asım Aksoy

BİR GÜN MUTLAKA — şiir
Ataol Behramoğlu

IRGATIN TÜRKÜSÜ — şiir
Cahit Irgat

ER İVAN ÇONKİN'İN YAŞAMI VE OLAĞANÜSTÜ SERÜVENLERİ — roman
Vladimir Voynoviç

İSA'NIN GÜNCESİ — roman
Melih Cevdet Anday

SAĞIRDERE — roman
Kemal Tahir

ALIŞKANLIKLAR DA DEĞİŞİR — şiir
Yannis Ritsos

MASALLAR
Nâzım Hikmet

ÇEVİRİ HİKÂYELER
Nâzım Hikmet

ADAM
tekrar basımlar

FOLKLOR VE EDEBİYAT I — bilim
Pertev Naili Boratav

FOLKLOR VE EDEBİYAT II — bilim
Pertev Naili Boratav

BÜTÜN ŞİİRLERİ
Orhan Veli

AYLAKLAR — roman
Melih Cevdet Anday

AY VE ŞENLİK ATEŞLERİ — roman
Cesare Pavase

BÜTÜN OYUNLARI
Gogol

YAZIM KILAVUZU
Ömer Asım Aksoy başkanlığında...

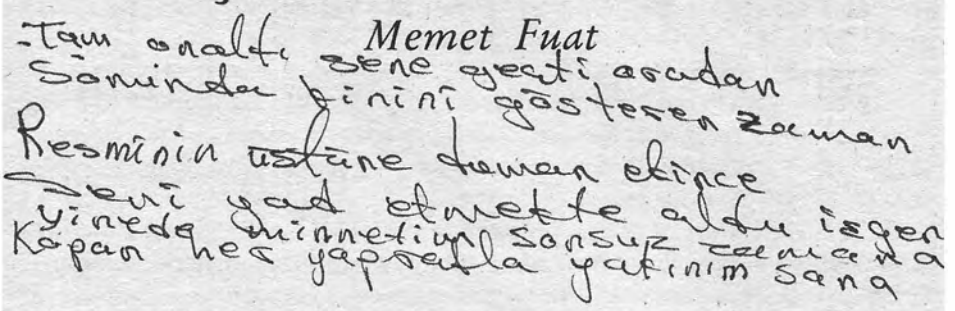
BİR KAPI ÖNÜNDE — şiir
Özdemir Asaf

YUVARLAĞIN KÖŞELERİ — şiir
Özdemir Asaf

Nâzım Hikmet
CEZAEVİNDEN MEMET FUAT'A MEKTUPLAR
YAŞAMAK GÜZEL ŞEY
BE KARDEŞİM — roman
İLK ŞİİRLERİ
SON ŞİİRLERİ
YENİ ŞİİRLER
KAN KONUŞMAZ — roman
YEŞİL ELMALAR — roman

Aziz Nesin
ŞİMDİKİ ÇOCUKLAR HARİKA
YEDEK PARÇA — öykü
NAH KALKINIRIZ
FİL HAMDİ
İNSANLAR KONUŞA KONUŞA

KÜÇÜK YADIRGAMALAR



Bu başı sonu belli bir yazı olmayacak. Yazdıklarımı yeniden okuyup gözden geçirebileceğimi de sanmıyorum. Yorgunum çok. Daha doğrusu, bir hastalık ertesinin bitkinliği içindeyim.

Çocukluğumdan bu yana yadırgadığım, bir türlü de unutamadığım birtakım şeylerden söz etmek istiyorum. Kim bilir daha neleri yadırgamışımdır, ama onları unuttum, bunları bir türlü unutamıyorum.

İkinci Dünya Savaşı öncesiydi. Hitler o benzeri görülmemiş konuşmalarını yapıyor, radyolardan sesini, sinema haber bültenlerinden görüntüsünü izliyorduk. Çok etkili bir konuşmacı olduğu söyleniyordu. Ben şaşkınlık içinde izlerdim. Ne dediğini de anlamıyordum. Çırpınan, bağırıp çağıran bir adam. Bu da yadırganacak bir şey ya, benim asıl yadırgadığım, pek çok kimsenin "Hitler Türkleri de ari ırktan sayıyor," diye sevinmeleriydi. Sınıfımızda çok sevdiğim bir Ermeni arkadaşım vardı, her gün okula birlikte gider gelirdik. Yaz tatillerinde ise masa tenisi maçlarında en çok çekiştiğim, adı Türk adı olan bir Yahudi çocuğuydu. Onu da çok severdim. Ben daha gösterişli, daha güzel oynardım, ama sonunda hep o kazanırdı. Tutumlu, sonuca giden bir oyunu vardı.

"Hitler Türkleri de ari ırktan sayıyor," diye sevinenleri nasıl yadırgadığımı hiç unutmam...

İkinci Dünya Savaşı içinde bir dergi savaşı da sürüp giderdi. Almanların "Signal", Amerikalıların "Life"ı bu dergilerin en ünlüleriydi. Hitler Sovyetler Birliği'ne saldırdıktan sonra, "Life"da Sovyet generallerinin fotoğrafları da yayımlanmaya başlamıştı. Bir ikisinin adlarını da anımsıyorum (yanılıyor olabilirim) : Biri Budyeni'ydi; Yul Brynner gibi kafayı kazıtmış keskin bakışlı bir general, belki de mareşal. Biri de Rokosovski'ydi. Çok yakışıklı, sinema artisti gibi bir adam.

Yadırgadığım, bu generallerin ya da mareşallerin göğüslerini boydan boya dolduran madalyalarıydı. Daha doğal ne olabilir! Başarı göstermiş, madalya almışlar. Bütün dünyadaki benzerleri gibi. Ama ben bunu, onların bütün dünyadaki benzerleri gibi olmalarını yadırgıyordum. Onların çok daha sade

giyinmeleri, göğüslerinde ise bir tek madalya, "Devrim Madalyası" taşımaları gerektiği kanısındaydım.

Nedenini anlatayım :

Dedem gençliğinde Hünkâr yaveriymiş. Osmanlı Sarayı'nda çok iyi Fransızca konuşan, görgü kurallarını çok iyi bilen, yakışıklı, seçkin bir genç subay. Bir süre sonra da Sadrazam'ın damadı olarak genç yaşta paşalığa yükselivermiş. Osmanlı İmparatorluğu çerçevesindeki krallar, prensler Avrupa'da gezilere çıktıkları zaman yanlarına Saray'dan Hünkâr yaverleri verilirmiş. Dedem birkaç kez Avrupa'yı böyle krallarla, prenslerle dolaşmış. Krallara, prenslere nişan verilirken yanındakilere de verilirmiş. Osmanlının nişanları, Avrupa'dan böyle protokol gereği toplananlar derken dedemin nişanları göğsüne sığmaz olmuş. Böyle durumlarda nişanların küçük kopyaları yaptırılırmış anlaşılan. Çocukluğumda dedemin nişanlarıyla oynarken en çok bu küçük kopyaları severdim...

Neyse, sonra dedem Kurtuluş Savaşı'na katılmış. Kâzım Karabekir'in komutasında doğuda aşiret alaylarında görev almış. Ben onu anımsadığımda Osmanlı paşası değil, Türkiye Cumhuriyeti generaliydi. Bütün o Osmanlıdan, Osmanlılık ilişkilerinden kalmış nişanlar arka odalardan birinde, kullanılmayan bir dolabın bir köşesinde, kutular içinde, atılmış durur, bazen biz çocuklar çıkarıp onlarla oynardık.

Dedemin yazıhanesinde, kilitli olan orta çekmecede bir tek madalya vardı : İstiklal madalyası. Yalnız ona değer veriyor, onu saklıyordu. Sonradan bütün öbür madalyalarını bir kuyumcuya hem de kiloyla sattı sanırım.

Soylu bir aileden gelen bir Osmanlı paşasının Kurtuluş Savaşı'nda aldığı madalyaya verdiği bu önem herhalde beni çok etkilemiş olmalı.

Bu böyle diye Sovyetler Birliği generallerinin de yalnız "Devrim Madalyası" takmaları gerekmezdi elbette, ama çocuk kafası işte, o görkemli Sovyet generallerini, ya da mareşallerini çok yadırgardım...

Öte yandan Stalin'in giyinişi çok sadeydi. Bu da beni etkilemiş olabilir.

Mao da öyle... Ama Çinlilerinki bambaşka. Onlar hepsi tek tip giyiniyorlardı.

Bu konuda da çok yadırgadığım bir nokta olmuştur.

Giyim insanın iç dünyasını, bakış açısını bir oranda ortaya vurmaz mı? Giyimimiz düşüncelerimizi yansıtır büyük oranda. Ya da tersi de olur mu? Herhalde olur. Düşüncelerimiz giyimimize göre biçimlenir. Tek tip elbise giydirmenin, üniformanın amacı biraz da bu olmalı.

Ama Çinlilerin tek tip giyinseler de pek öyle tek tip düşünmediklerini gördük. O tek tip elbiselerin içinden ne değişik düşünceler geldi geçti.

Gene de sanırım şöyle denebilir : Tek tip giyinen insanların değişik düşünceler üretebilmek için çok daha güçlü kişilikleri olmalı...

Beni çok yadırgatan bir şey de Mao'nun (Stalin'in de) boy boy fotoğrafları olmuştu. Kişiyi böylesine yüceltmeyi, tanrısallaştırmayı toplumsalcılıkla bağdaştırmak olanaksızdı. Ayrıca, böylesine resimleştikçe insanın içi de boşalmaz mı? Bir süre sonra bakıp geçilen bir resim olup çıkar. Sonunda artık bakılmaz, görülmez bile...

Giyim konusunu geçmeden 1960'ların "parka"larını da ne kadar yadırga-

dığımı belirtmeliyim... Neydi acaba gerekçesi? Solcu oldun mu parkayı sırtına geçiriyordun, ya da parkayı sırtına geçirdin mi solcu oluyordun.

Çok safça bir şey ama mademki unutamıyorum şunu da söylemeliyim :

Bir TİP kongresinde çekilmiş bir fotoğrafta "body-guard" tipli, sağlam yapılı, iri kıyım delikanlıları gördüğümde de çok yadırgamıştım. Herhalde bir saldırıyı önlemek için oradaydılar, ama ben bu tiplerle toplumsalcılığı hiç bağdaştıramadığımdan olmalı, çok yadırgamıştım o fotoğrafı.

Toplumsalcılık us, düşünce, sevgi işi, adale gücüyle uyuşturulması anlaşılır gibi değil. Ama ressamlar da işçileri nedense güçlü eller, kollar, pazılarla çizerler. Ben de hep bakar bakar yadırgarım...

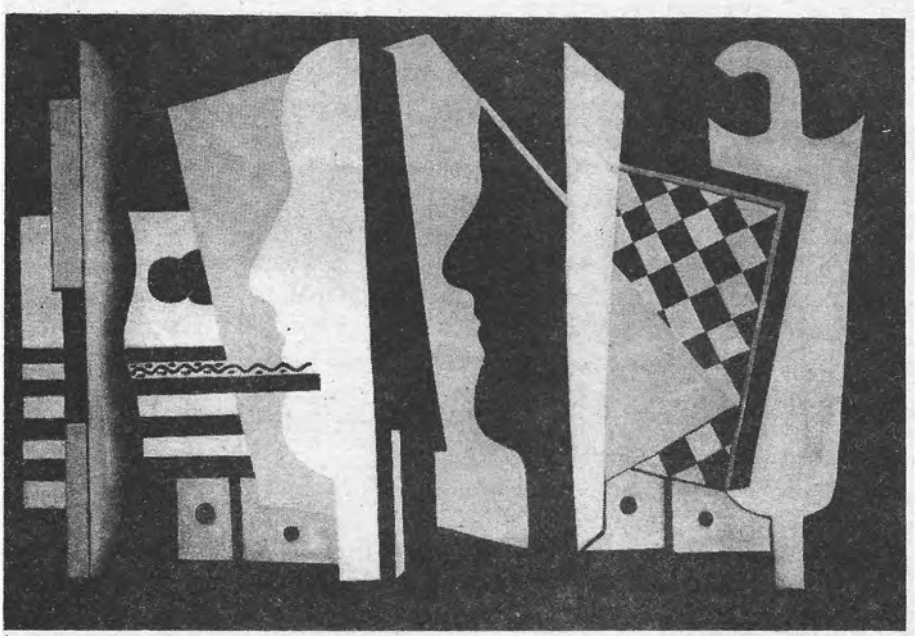
Diyeceksiniz ki insanlar birbirini boğazlıyor, atom bombaları, hidrojen bombaları, füzelerin bin bir türlüsü göklerde uçuşuyor, sen neleri yadırgamışsın da, unutamıyormuşsun da, yok madalyaymış, tek tip giyimmiş, parkaymış, şuymuş, buymuş, ne önemi kaldı bütün bunların; sınırlar kalkacak, halklar birleşecek, tek bir dünyaya doğru gidilecek diye beklenirken, uluslar nasıl birbirine düşman kesildiler, çağdaşlaşma yolunda nasıl bir geriye dönüş, ölümseverlikte nasıl bir azgınlaşma patlak verdi görmüyor musun?

Küçük yadırgamalardan söz ediyorduk. Bu soru ise bizi büyük yadırgamalara getiriyor.

Çok yorgunum. Başka bir şey yazamayacağım :

İnsanım demeye utanıyorum... □

15.8.1991



İki Profil, 1928 — Fernand Léger

Can Yücel

ATEŞŞ!

Bir ses işitsem n'ola
Sesini kaybetmiş şiir madem
Uçak uçsa kelebek mi
Gürültüsü kozadan ölüm
Ağaçlar nar rengi değil
Kıpranıyorlar ama yaprakları karanlık
Bir sıkıntı var yöremizde ensemizde
Silahsa bizim içerimizde
Nerden gelmiş ki onlar Kırık Kalplerden mi
Çıkaramıyoruz bitürlü sinemizden
Bi çıkarsak aman duman olacak ortalık
Pür-ATEŞ!

ESATİRÎ ŞİİRLER -VI

NEYLE-MEYLE

Neyzen çöker otururmuş
Barbaros sahilinde
Sütbeyaz mırnavıyla
köşe minderine
Kavaklar pamuklanıp
kavak yelleri estikte
Ney üflermiş oracıkta
mavi gözlerini yumup
Denize karşı Neyzen
gine böyle bir sabah
Gelmiş mırnavıyla erkenden,
oturmamış ama köşe minderine
Atladığı gibi neyin üstüne
pamuklu kavak yelleriyle
Uçuvermiş Pendik'e,
yol üstündeki kabrine.

ESATİRÎ ŞİİRLER -V

Mavi bir çan çalıyordu gökyüzü
Derken yağmaya başladı yağmur
Ben de kestim şiir-miiri

İnsan yağmuru bu
Bel'olmaz ki
Eğri mi doğurur mu

Allah allahın belâsını versin

SAATİ GELİNCE

Ne kadar yalnızsa karşı tepedeki fıstık ağacı
O da o kadar yalnızdı masasının başında
Yok muydu vardı onun da rüzgârı
İçin için esen iç denizinden açık denizlere
Dostu da vardı böbrek ağrısı
Kumlar inerken idrarla aşağı
Ölene yakın bir kum saatine dönmüştü
Yanıyordu kamışı güneş saati

EROL'E AĞIT

Erol bir sandal boyacısıydı
Denizyollarından pafpüfçü bir gümrükçü
O gün çok güzel yaşadı
Sandal boyamış parasını almıştı
Bana bir bira ikram etti, Güler'e koko,
Herkese dilim dilim kavun dağıttı
Hem de demleniyordu ayakta...
Biz gittik kıyıdan ikiye doğru
O dokuzda atlayıp denize bidaha çıkmamış
Beyin kanaması
Geride kocaman bir sandal kaldı boyadığı
Mor üzerine, içi gümüşü, kaytanları şimşir
O kadar mor ki hâlâ gözlerim yaşarıyor

HAYIRLI BİR EVET

Öyle çiniler döşe ki duvarıma
Gözlerinin yeşilinden kalçalarına doğru
Sularla filbahriler insin,
Dede'fendi'den bir yörük semaî soluğun
Doldursun ak ve kara ciğerlerimi
Seninle bezensin içim
Bidaha hiç ölmeyeyim
Kahpe aşkın yüzünden bre kâfir,
Eserse kır o çinileri de
Yavru ağzı parmaklarınla
Çinili köşk yıkılmış desin münafıklar
Ya da günler geceler süren bir yangınla
Kına yaksınlar Istanbul'un cehennemine
Bir cenneti kül ettik diye

NENNİ

Nenni kızım nenni oğlum
Uyuma gayrı uyan artık
Dünyayı gör sev birbirini
Uyuma gayrı uyan artık
Yeşillere bak çiçekleri sula
Uyuma gayrı uyan artık
Nenni nenni betonları yık
Yaşadığın yeri yeniden kur
Uyuma kızım uyuma oğlum
Nenni nenni nenni nenni
Hiç durma koş hiç durma konuş
Hiç durma ayaklan
Bırak analar babalar uyusun
Nenni nenni onlara

İCADİYE HAMAMI SOKAĞI

Çocuk sesleriyle tırmanan bir yokuş
Düdükler kızaklar — hiçdurma bir haykırış
Kafiyeyi sittiredin

GÜNE DOĞARKEN: VII

Vedat Günyol

(Temmuz 1991 Sonları)

Sanat ve Devlet

Bugün devlet gücünü ellerinde tutanların, *gerçek* sanata ve sanatçılara yüz vermedikleri bir dönemde yaşıyoruz. Çankaya ve çevresinde çöreklenen politika adamlarının, çağdaş Türk sanat ve edebiyat adamlarını görmezlikten geldikleri bir gerçek. Bir Yaşar Kemal'in, bir Aziz Nesin'in, Çankaya doruklarında bir çay toplantısında boy göstermelerine olanak sağlanmaması utanılası bir şey bence.

Fransa devlet başkanı Mitterand'ın, yerli yabancı sanat adamlarına candan yürekten merhaba demesi, dünya sanat olayları açısından övünülesi bir tutum. Son zamanlarda Yaşar Kemal'den sonra, yıllardır Paris'te oturan değerli sanat erimiz Nedim Gürsel'i çağrılıları arasına alıp onurlandırması da — sözde — büyüklerimizce örnek alınması gereken bir davranıştır.

Geçmiş tarihimizde, özellikle Osmanlı döneminde bu konuda, yani edebiyatçılara ve sanatçılara, şairlere değer verme konusunda, kimi övünülesi örneklere rastlıyoruz.

Sarayca el üstünde tutulan — Nefi gibi yağdanlık olmaya yanaşmayanlar bir yana — birkaç Divan şairi, Fatih'ten başlayarak Saray'da beslenen yabancı ressamlara sunulan sıcak ilgi dışında kimi gösterebilirsiniz onurlanmış, onurlandırılmış halk ozanı olarak. Yunus Emre'ye Saray yüz vermediği gibi, Yunus Emre de Saray'a külah sallamamıştır.

Ama bütün bunların yanı sıra, Osmanlı döneminin yakın tarihinde, Tanzimatla başlayan Batı uygarlığına açılma atılımına önayak olan Osmanlı paşalarının tutumu gözden ırak tutulmamalı.

Paşalar düzeyinde, özellikle Tanzimat'la birlikte, Batı uygarlığına yönelik akımlara öncülük etmiş devlet adamlarından Fuat Paşa örneğini ele almak istiyorum.

Elimde Ebüzziya Tevfik'in *Nümune-i Edebiyat'ı Osmaniye* (1913) adlı örnek kitabı var. Örnek diyorum, çünkü, bu yapıt, bizde, yazar ve şairleri, yaşam öyküleri yanında seçme yazılarıyla tanıtan, ilk değilse de, en özenli güldestedir.

Bu yapıt (dili yalınlaştırılarak yeniden basılması gereken bu yapıt), 18. yüzyıldan Cumhuriyet'e kadar ünlü edebiyat adamlarımızın yapıtlarını

kapsayan ve her biri üstüne ilginç yorumlar getiren özgünlüğü ile üstünde durulması gereken çok önemli bir üründür bence.

Bu yapıtta beni en çok ilgilendiren şey, Fuat Paşa'nın Şinasi'ye yazdığı bir mektuptur.

Önce Fuat Paşa'yı tanıyalım. Fuat Paşa (1815-1869), bilgin ve şair olarak tanınan Keçecizade İzzet Molla'nın oğludur. Tıbbiye öğrenimi görür ama, dışişleri mesleğine kayar. Abdülaziz'le Paris'e gider, iki kez sadrazam, birkaç kez de dışişleri bakanlığı yapar. Reşit ve Âli Paşalarla birlikte Tanzimat'ın mimarıdır. Edebiyata olan eğilimi ile edebiyatçılara büyük saygı duymaktadır. Bu saygının en güzel örneğini de Şinasi'e yazdığı bu yazıda görüyoruz.

Yazıdan anlaşıldığına göre, Fuat Paşa, askeri bir gazetenin tanıtılması için *Tasvir-i Efkâr* gazetesinde bir yazı yazmasını istemiş Şinasi'den. *Azizim Efendim Hazretleri* diye başlayan yazısında, kimi değişiklikler yapmak gereğini duyduğunu ileri sürerek özürler dileyip, "karşılıklı sevgilerimize dayanarak (hatırım için) kabul buyurulacağını" diliyor. Ayrıca, askeri gazetenin yürümesi için bir iki sayısının düzenlenmesine yardım etmesini "himmet ve inayet-i aliyeleri derig" buyrulmasını diliyor. Mektup şöyle bitiyor :

"Her halde lutûf ve irade efendimindir."

Bir devlet adamının, bir ünlü yazardan yardım istemesi, ne yazık ki bir gelenek olamadı.

***

Şimdi gelelim Ebüzziya'nın düşüncelerine : Şöyle diyor Ebüzziya, Fuat Paşa için :

"Bu zat, öyle her yazdığı seve seve okunur bir kâtip değilmiş; ama sanılır ki Dışişleri Bakanı olmayı merak ettiği kadar yazı yazmayı merak etseymiş, örneğin, insanı ister ağlatır, ister ağlatamazsa, mutlaka güldürür bir yazı ustası olabilirmiş.

"Hele mektup edebiyatı bakımından göz önüne alınırsa; ince yaşmak tutunmuş, güzel ferace giyinmiş; hotozu süslü, endamı güzel, güftarı tatlı bir kethuda kadın şivesine benzer. Bu nedenle, edip olan okurken haz edebilir, yoksa taklide değmez."

Şöyle sürdürüyor Ebüzziya Tevfik düşüncelerini :

"Onun yazdığı şeylerde en büyük ustalığı, yazı yazdığı kimsenin — rütbesi küçük bile olsa — davranış ve eğilimlerine uygun söz söylemesindedir. Hatta, Şinasi merhuma olan tezkeresinde söz rüşvetini vezirce üslubu ile örtmekteki maharet göstermiştir ki, kullandığı kelimelere insanın bayağı inanası gelir."

Ne olursa olsun, gerek içten, gerek yapmacık olsun, bir devlet adamı katına yükselmiş insanların, sanatçılara saygılı olması, en azından kaçınılmaz olmalıdır.

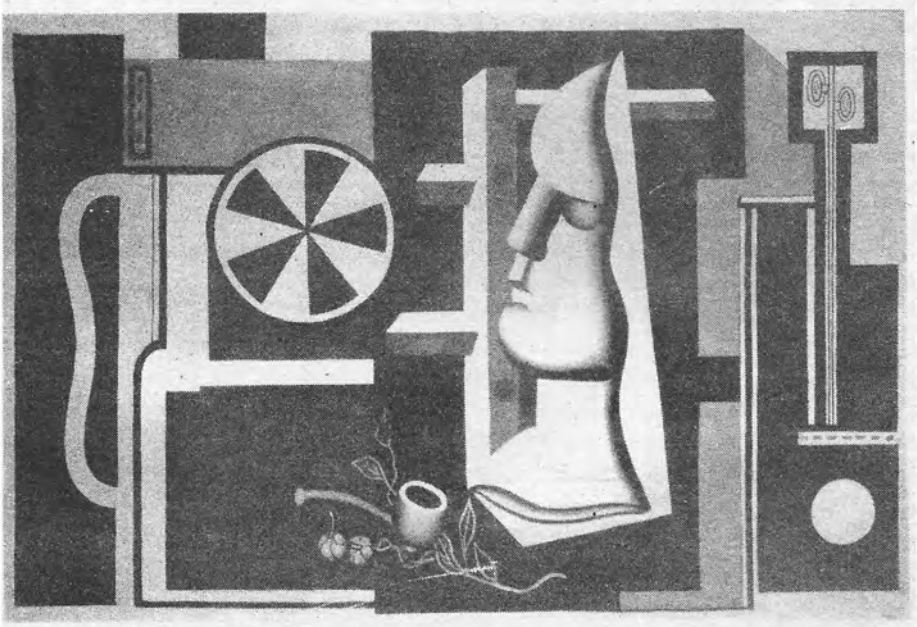
Bu açıdan bakarsak, Türkiyemizin AT'ye üye olması için çok fırın ekmek yemesi gerek,daha doğrusu gerekecek. Ne var ki, SHP belediyelerinin sanat danışmanı olarak yetenekli sanat adamlarını bünyelerine katmaları gelecek için umut verici bir müjde de sayılabilir. Bu bağlamda, Hilmi Yavuz ve onun düzeyindeki yetkin insanların belediyelerin sanat danışmanlığını üstlenmelerini övünçle karşılıyorum, geleceğe umutla bakabilme açısından.

***

Fuat Paşa'nın, bir yazara karşı tutumunu, ayrıca ona seslenme biçemini örneklemek için, yukarıda adı geçen mektubun son bölümünü buraya aktarıyorum :

"Bir de ceride-i askeriyenin (askeri gazetenin) mevad-ı hariciyesinde (dışla ilgili konularda) en ziyade askerin faydasına olan malumat ve vukuat-ı harbiye olarak, şimdi ise Holstein ve Amerika gibi muharebat Vukuatı varken onlardan bahs olunmayıp da sair havadisnamelerin yazacakları şeylerle imlası (doldurulması) esasen ceride-i askeriye'nin kuruluşundaki maksada tevafuk edemiyeceğinden (amaca uygun düşmeyeceğinden), lütfen heyet-i tahririyesini (yazı kurulunu) bu türlü mebahis-i nafia-i askeriyeyi (askerliğin yararına olan konuları) intihap ve tahrire (yazmaya) alıştırmak için bir iki numarasının hüsn-ü tensik ve intizamına (iyi seçilip düzene konmasına) himmet ve inayet-i aliyeleri (yüce himmet ve çabaları) derig buyrulmazsa (esirgenmezse) cidden minnettar-ı lütfü alileri olacağımı (yüce lütuflarına minnettar olacağımı) beyan ile hatm-i makal eylerim (yazıma son veririm). Her halde lutüf ve irade efendimindir.

Fuat" □



Alçı Maskeli Ölüdoğa, 1927 — Fernand Léger

ELEŞTİRİ GÜNLÜĞÜ

Fethi Naci

Yazar Boris Harloff Sahiden Yaşadı mı Adalet Ağaoğlu?

Bodrum, 27 Haziran 1991

Adalet Ağaoğlu'nun *Hayır...* adlı romanını İstanbul'da okumaya başlamıştım; 39. sayfada "*Bu dünyadaki yaşam, özlemi çekilen bir yaşam değildir.* Lin-Po demiş bunu, diyor Hollandalı bir protestan papazın oğlu olup da, Paris'te bir otel odasında kendini öldürmüş bulunan Boris Harlof." cümlelerini okuduktan sonra 50. sayfadaki "Ölümü bir çırpıda seçen Hollandalı yazar Boris Harlof, *Tarihsiz Günlük*'ünde, 'Gidebileceğim hiçbir yer yok,' derken..." sözcükleri durdurmuştu beni : İki kez geçen "Boris Harlof" adını bir yerden anımsıyordum, ama nerden? Yazdıklarını değil, adını, tek harf değişikliği dışında korku filmlerinin o unutulmaz oyuncusunun adı olan adını... Buldum sonunda : "Yeni Dergi"nin "intihar" özel sayısından anımsıyordum! Memet Fuat "Yeni Dergi"leri ciltletince — eksik olmasın — bana da bir takım vermişti; 1968 şubatında yayımlanan 41. sayıyı bulmak, Boris Harloff'un (iki "f" ile) yazısını okumak zor olmadı. Yazı, "Çünkü gideceğim bir yer yok." diye bitiyordu. Yazının fotokopisini romanın içine, romanı da Bodrum'a getireceğim kitapları koyduğum mukavva kutuya koydum. Bu yıl İstanbul'dan epey ayrıldığım için *Hayır...*'ı bitirememiştim, "Bodrum'da okurum," diye düşünüyordum.

Dün, Akyarlar'a, Ferit Edgü'ye gitmeseydim, Ferit Edgü Remzi Kitabevi'nce yayımlanan yeni iki kitabını, *Binbir Hece* ile *Yeni Ders Notları*'nı vermeseydi, ben o iki kitabı dün gece okuyup bitirmeseydim, bugün, Adalet Ağaoğlu'nun *Hayır...* adlı romanı aklıma bile gelmezdi. Çünkü iki gün önce Tahsin Yücel'in *Aykırı Öyküler*'ine başlamıştım, okuduğum ilk iki hikâye çok sarmıştı beni, bütün gün Tahsin Yücel'in bu iki hikâyesinden söz etmiştim Ferit Edgü'ye : "Meğer Tahsin gizli bir mizah ustasıymış, belki de Türkçenin en has mizah yazarı!" Ama geceleyin Tahsin Yücel'i değil de Ferit Edgü'yü okudum; nedeni de çok basit : Ferit'in iki kitabının da yazılış biçimi, sayfalarda bırakılan bol boşluklar okumayı alabildiğine kolaylaştıran öğeler : İki kitabı iki buçuk saatte okudum.

"Boris Harloff" adı, "Yeni Dergi"de yayımlanan o yazı dışında bir daha rastlamadığım bu ad, bir sinema oyuncusunun adının tek harfi değiştirilerek yapılmış bir uydurma ad izlenimi bırakmıştı bende. Yazının altında "Çeviren :

Ferit Edgü" yazıyordu; Ferit'i tanıyalı kırk yıla yaklaşıyor : Zaman zaman hınzırlıklar ettiğini biliyordum. Nitekim *Yeni Ders Notları*, "Boris Harloff sorunu"nu çözüverdi.

İlkin, 69. sayfadaki 209 no.lu "ders notu"nu birlikte okuyalım :

"Öyle sanıyorum ki
bu ülkede
'ciddiye' alınmak için
ya önemsiz, sıradan şeyler
yazacaksınız
ya da 'ciddi' önemli konuların
üzerinde kafa yoruyorsanız
bunları Fransızca'dan, İngilizce'den, Almanca'dan
yapılmış çeviriler olarak yayımlayacaksınız.
Bunların yazarı olarak
ister gerçek isimler verin
(Goldmann, Korch, Lukacs, Heidegger...)
ya da birer isim uydurun.
İkinci yol daha mantıklı :
Hem hiç kimsenin bilmediği
bir yazarı tanıtıyorsunuz diye alkışlanırsınız,
hem de bunlar sizin takma adınız olur."

70. sayfadaki 210 no.lu "ders notu"nun ilk cümlesi ise şöyleydi : "Bugüne değin, varolmayan yazarlardan birçok 'çeviri' yaptım."

"Tarihsiz Günlük"ün "yazarı"nın adının bir korku filmi oyuncusunun adından üretilmesi, Ferit Edgü'nün verdiği bir ip ucuydu. Ferit Edgü, bir ip ucu daha vermiş, "Boris Harloff"un doğum tarihinin 1936 olduğunu yazmıştı : 1936, Ferit Edgü'nün de doğduğu yıldır. Yazarın "gerçek" soyadının *Edg*ards olduğunu yazan Edgü, sanıyorum, kendi soyadını anıştırmak istemiştir...

"Ölümü bir çırpıda seçen Hollandalı yazar Boris Harlof, *Tarihsiz Günlük*'ünde..." diyor Adalet Ağaoğlu, "Tarihsiz Günlük" adlı bir kitap varmış da o kitabı okumuş gibi... Bugüne kadar Ferit Edgü'nün kendi imzasıyla yayımladığı bir hikâyesini, bir romanını andığını anımsamadığım Adalet Ağaoğlu Ferit Edgü'yü haklı çıkarıyor : "...bu ülkede / 'ciddiye' alınmak için (...) 'ciddi' önemli konuların / üzerinde kafa yoruyorsanız / bunları Fransızca'dan, İngilizce'den, Almanca'dan / yapılmış çeviriler olarak yayımlayacaksınız..."

Okurken

Bodrum, 29 Haziran 1991

"Le Monde"un 7 Haziran 1991 tarihli kitap ekinde, Marcel Proust'un *Correspondance*'ının XIX. cildinin yayımlanması dolayısıyla, Philippe Sollers' in bir yazısı var; Sollers, Proust'tan alıntılar yapmış, onlardan birini buraya alıyorum : "Kitaplarımda her şeyden rasgele söz ettiğimi, kitaplarımın bir sözcük salatası olduğunu söylüyorlar. Oysa doğru değildir bu. Aynı ciltteki ya da izleyen ciltlerdeki bir ayrıntının habercisi olmayan bir ayrıntı yoktur."

Romanda "ayrıntıların işlevselliği" üzerinde sık sık duruyorum; bu da bir "kamu tanığı"nın "ifadesi".

"Le Monde"un 21 Haziran 1991 tarihli kitap ekinde, Nicole Zand'ın "Partir pour Byzance" adlı yazısında okuduğum bir cümle ise... şaşırttı beni demeyeceğim, o cümleyi okuyunca şaşırmadım, ama Paris'te yazılan o cümlenin Türkiye'de de bilinmesini istedim. Nicole Zand, Bay Nedim Gürsel'in Fransa'da yayımlanan *Le Dernier Tramway* (Son Tramvay) adlı hikâye kitabından söz ederken Bay Gürsel hakkında şunları yazıyor : "Exilé, obligé de quitter son pays après le coup d'Etat de septembre 1971, interdit par la censure, puis établi à Paris, ..." Ne mi diyor Nicole Zand? Şunları : Bay Gürsel sürgünmüş, eylül 1971 darbesinden sonra (Tam bir bilgi bulamacı : 12 Mart'ın "1971"i ile 1980'in "Eylül"ünü birbirine karıştırmış yazar! Ama ne yapsın elin Fransız'ı : On yılda bir askerî darbe yaparsanız karıştırmaz da neyler!) memleketini terketmek zorunda kalmış, sansürce yasaklanmış, sonra Paris'e yerleşmiş,...

Behçet Necatigil'in *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*'nü baskıya hazırlayan Hilmi Yavuz dostumuzun belki işine yarar : Oldukça "yeni" bilgiler, bunlar...

Son Yılların En Güzel Hikâye Kitabı : "Aykırı Öyküler"

Bodrum, 12 Temmuz 1991

Yaşar Kemal'in *Kale Kapısı* üzerine yazdığım bir eleştiride şöyle demiştim "mizah" konusunda : "'Mizah' yerine 'gülmece' sözcüğünü kullanamıyorum; çünkü 'gülmece' denince aklıma ünlü 'gülmece' yazarlarımızın 'gülmece' hikâyeleri geliyor : Genellikle bir bayağılık, bir kolaylık vardır o hikâyelerde. Benim sevdiğim mizah, Gogol'ün, Çehov'un mizahıdır. Yaşar Kemal'in romanlarında onları anımsatan bir şeyler var."

"Yaşar Kemal'in romanlarında onları anımsatan bir şeyler var." demiştim; oysa Tahsin Yücel'in *Aykırı Öyküler* adlı hikâye kitabında o çok sevdiğim Gogol mizahını bol bol bulmak mümkün. Kitapta (Can Yayınları, 1989, 195 sayfa) beş hikâye var; toplumsal yapımızdaki yozlaşmayı, "belirli bir dönemeci döndükten sonra, gittikçe ağırlaşan, güçsüzleşen, çirkinleşen, sevişmeden karın doyurmaya dek her şeye yabancılaşan, doğadan, doğanın gücünden, doğanın güzelliğinden dışlanan" bireylerle veren bu hikâyeler, son yıllarda okuduğum en güzel hikâyeler. *Aykırı Öyküler,* son yıllarda oldukça yakından izlediğim hikâyeciliğimizde çok özel bir yeri olan, nefis bir hikâye kitabı. Birçok sayfasında paragraf olmayan, 20-28 satırlık cümlelere (Bu uzun cümleler, Orhan Pamuk'un uzun cümleli romanından bir yıl önce yayımlanmış; bir de farkı var Orhan Pamuk'un uzun cümlelerinden : Türkçe yanlışı yok!) oldukça sık rastlanan *Aykırı Öyküler,* ilk bakışta, okunması zor bir kitap gibi görünüyor;ama bir başlayınca, o dil ve zekâ şöleni, o akıl almaz imgelem gücü o "humour", insanı öyle bir sürüklüyor ki kitabı bitirmeden elinizden bırakamıyorsunuz.

Hikâyelerin ortak yanları var ama ben her hikâye üzerinde ayrı ayrı durmak istiyorum.

Gülten Akın

KIYAMET

Elyazını yaktım, dürüsttü ve aşınmamış
Sevgi sözlerini yaktım, hoyrattır onlar
Sıcaklığı saklı akarsuyu anlamazlar
Sorular, kurutur incitir sorarlar
Elyazını yaktım

Adresini yaktım
Yakmak gibiydi biraz da dünyayı herşeyi
Bastığımız düşümüzde gördüğümüz
Özlediğimiz yaklaştığımız
Hayatım özlemdi ansımaydı düştü
Yaktım adresini şimdi özlem oldu hayatım

Resimleri yaktım, birini saklasam dedim
En çok onu yaktım onu yaktım
Kış göğünü yaktım, bir kavak büyüttüm balkonumdan
Akşam desem değil, yangın desem değil
Dışarda apansız bir kıyameti yaktım

Sevgidir kendimi bildiğim, onunla başladım
Elyazın mı, adresin mi, resimlerin mi
Sen mi ömrüm mü
Çıkardım onları şimdi sakladığım yerden
Kıyameti göğü kışı akşam sözlerini
Sevgiyi yaktım

"*Büyükbaba*" : Daha ilk cümlede "büyükbaba"nın kimliğini anlıyorsunuz : Oğullarından birinin adı Ali Rıza, kızının adı Zübeyde! Kızgınlığını belirtmek için bile kolay kolay konuşmaz "büyükbaba", çalışır, durmadan dinlenmeden çalışır : Öğrenci ödevleri düzeltir; pazardan pazara alınan Cumhuriyet gazetesini okur; Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün, İsmet İnönü'nün, Hasan Âli Yücel'in imzalarını taklit eder, sonra, hem bu üç imzadan birine benzeyecek hem de kendi adına en çok yakışacak imzayı aramaya başlar. Millî eğitim müdürünün başöğretmene kızıp "Yerine odunu da atasam bu okulu ondan iyi yönetir!" diyerek "karısını yitireli beri iyiden iyiye odunlaşmış görünen, sessiz, şaşkın" "büyükbaba"yı başöğretmen koltuğuna oturtmasıyla bir değişikliktir başlar "büyükbaba"da : "Büyükbaba", kişilik

olarak, karşıtına dönüşür. ("Karşıtına dönüşme", öteki hikâyelerde de var.)

"Büyükbaba", okulda, "bahçedeki oyun alanlarından kafaların içine, önlük ve yakaların biçiminden kap kâğıtlarının rengine değin her şeyi kapsayan bir devrim gerçekleştir"ir. "Büyükbaba", gönlündeki düzeni, en tiksindiği şeyi uğraşının temel öğesi durumuna getirerek kurar : Öğrenci, öğretmen, bütün okulu karşısına toplayıp bol bol söylev çeker. Başlangıçta çektiği konuşma güçlükleri, tekrarlamalar, saçma sapan söz etmeler yıldırmaz "büyükbaba"yı, "Hiçbir zaman, hiçbir söylevinde, ilkokul düzeyinin üstüne, ilkokul kitaplarındaki bilgilerin dışına" çıkmama ilkesine dört elle sarılarak söylevlerini sürdürür "büyükbaba" ve hak ettiği saygınlığa kavuşur. Her türlü başıbozukluğa savaş açmıştır "büyükbaba" : "Sınıflara girip çıkma, sıralarda oturma biçiminden bahçedeki oyunlara, giyim kuşamdan konuşma ve selamlama biçimlerine dek her şeyi kesin kurallara bağlamış, bununla da yetinmeyerek hangi sınıfta hangi kitapların okunacağını, hangi şiirlerin ezberleneceğini, hangi şarkıların söyleneceğini saptayıp kesin dizelgeler oluşturmuş, dizelge dışında kalan her türlü kitap, şiir ve şarkıyı yasaklamıştı." "Büyükbaba"ya göre yurtseverliğin tek biçimi vardır : "Herkes kendi yurtseverliğini kendi anladığı biçimde göstermeye kalkarsa, ortada yurtseverlik diye bir şey kalmaz!" "Büyükbaba", yarattığı düzene alıştıktan sonra, bu düzen dışında kalan her şeyi bir yozlaşma, doğrudan kendine yönelen bir düşmanlık olarak görür, söylevlerinde en büyük yeri "düşman" izleğine verir.

Tahsin Yücel, "Büyükbaba"da, 12 Eylül dönemini, o dönemin "başöğretmen"ini, bitmez tükenmez ayrıntı zenginliği içinde, bir mizah başyapıtına dönüştürüyor.

"Tarih / Coğrafya" : Kendi halindeki Timur, tarih öğretmeninin eklediği bir "Lenk"le "Timurlenk" oluverir : Artık okulda adı "Timurlenk"tir ya da kısaca "Lenk". "Timur" unutulmuştur. Ne var ki bu durumu Timur da benimser, Timurlenk'le arasında bir koşutluk kurmaya, ona benzemeye çalışır : Futbol oynarken "gerçek bir komutan gibi oyunun bütün iplerini elinde tutmak amacıyla gerilerde kalmayı yeğliyordu.(...) Gol tutkusuna kapıldığı yoktu." Bir sakatlanmadan sonra adaşı gibi topallamaya başlar. Timur, Timurlenk'i "ondaki insan sıcaklığı" için sever; Timurlenk'in torunu olmayı Beyazıt'ın torunu olmaya yeğler. Derken, coğrafya öğretmeninin gelmesiyle Timur "bir uç noktadan bir başka uç noktaya" atlar; bir önceki tutumunun temel öğelerinden birini ("sıcaklığı") yoksayarak "Timurlenk"likten "03.C.0029"a dönüşür : Amerikan hayranı oluverir, özel girişimciliğe özenir, okulda ticarete başlar. Futbol maçlarındaki tutumu da değişmiştir : Başkaları için gol hazırlamaz artık, kendi atar golleri, yani "komutan" kimliğini bırakır, "parlak yıldız" kimliğini benimser. Öğrenciler, futbol maçlarında, artık "Lenk" diye bağırmazlar, "Twenty Nine" diye bağırırlar! Ama Timur, bir gün, durmadan sömürdüğü okul hemşiresinin çılgın davranışı karşısında "kendisi olmayı, her şeyi bir anda yıkma pahasına da olsa, gönlünün sesinden başka hiçbir şeye kulak vermeyerek kendi kendisi olarak kalmayı" öğreniverir, "bugüne dek hep kendi kendini aramakla, kendi benliğinin çevresinde bir kör gibi dönüp durmakla" kaldığını algılar. Çeker gider okuldan. Timurlenklikten de, "Twenty Nine"lıktan da sıyrılıp yaşamının

sonuna kadar Timur Tozkoparan olarak kalır.

"Tarih / Coğrafya"nın asıl sergilediği, Timur'un kimlik arayışından çok, "beş ay iki hafta üç gün Amerika'da" bulunan coğrafya öğretmeni Yusuf Pamukoğlu, Pamukoğlu'nun şifa bulmaz Amerikan hayranlığı... Coğrafya öğretmeni, çocuklarını bile şöyle tanıtıyor öğrencilerine : "...çocuklar düzleminde birinci bayan Pamukoğlu, on üç yaşında, (...) İngilizce öğreniyordu; (...) ... ikinci bayan Pamukoğlu, dokuz yaşında, (...) her akşam babasından İngilizce dersleri alıyordu; (...) üçüncü bayan Pamukoğlu'ysa, dört buçuk yaşında (...) yaklaşık yüz elli sözcüklük bir İngilizce dağarcığı vardı." İngilizcesi "buram buram Anadolu kokan" Pamukoğlu'na göre, "günümüzde İngilizce bilmeyenlere çağdaş insan demeye olanak" yoktur. Pamukoğlu için "her konu, her sözcük, her durum" Amerika'yı övmek için bir fırsattır; "çağdaşlık ve olgunluk", "yurttaşların daha çok üretip daha çok satmalarıdır". "Bunun 'en güzel bir örneğini' Amerika veriyordu bize. Biz de büyümek ve ilerlemek istiyorsak Amerika'nın izinden gitmek, gerçek birer Amerikalı olmak zorundaydık. (...) Böyle bir Amerikalılıksa (...) her ne pahasına olursa olsun tarlayı, sürüyü ya da dükkânı büyütmeye, her şeyi bu amaca araç yaparak kendi dışında kalandan sürekli bir şeyler koparmaya dayanırdı."

Tahsin Yücel, Pamukoğlu'nun, "yıllar sonra büyüklerimizin coşkuyla savunup uygulamaya koyacakları bir görüşün öncüsü" olduğunu belirtiyor. Tahsin Yücel'in sözlerine bakarak, "büyüklerimizin coşkuyla savunup uygulamaya koyacakları görüş"ün 1980'lerde ortaya çıktığını sanmamak gerek; gerçi bu görüş hiçbir zaman 1980'lerdeki kadar cıvımamıştı ama ta 1957 yılında Celâl Bayar ünlü İstanbul konuşmasında şöyle diyordu : "Biz memleketimizde Amerikalıların işleyişleri seyrini takip ederek çalışmaktayız. Öyle ümit ediyoruz ki 30 sene sonra bu mübarek memleket 50 milyon nüfusu ile küçük bir Amerika olacaktır." (*Emperyalizm Nedir?*, Fethi Naci, Gerçek Yayınevi, 1965, s. 20)

Türkiye'nin "küçük bir Amerika" olması hayali yeni Pamukoğlu'ların yönettiği ülkemizde, kimi çevrelerde, hâlâ sürüp gitmektedir ama "Tarih / Coğrafya"nın Timur'unun sonunun ne olduğunu hikâyeye anlatıcının eklediği bir nottan öğreniyoruz : Çakmakçılar Yokuşu'nda, küçücük bir kulübede, çakmaklarla, tükenmezlerle, güneş gözlükleriyle, dolmakalemlerle uğraşmaktadır : Timur'un Amerikan hayranı coğrafya öğretmenine tepkisi sürüp gitmektedir sanki.

"*İktidar*" : Tahsin Yücel, bu kez, "ünlü bir güney kasabasının birkaç kilometre ötesinde", küçük bir koyun çevresindeki bir tatil köyünün insanlarını anlatıyor : "...bir sürü güçlü ve ünlü kişiler, eski, yeni politikacılar, müsteşarlar, genel müdürler, paşalar, gazeteciler, para babaları bu küçük koya üşüşmüşlerdi." (Yanılmıyorsam Bodrum'a birkaç kilometre uzaklıktaki Aktur'u anlatıyor Tahsin Yücel.)

Anlatıcı, o tatil köyünde yaşayanlara duyduğu tiksintiyi saklamıyor, "eski ve yeni güçlüler"in çoluk çocuğundan söz ederken, onların "hemen hepsinin sağlıklı, çoklarının da güzel olduğu söylenebilir" dedikten sonra eklemeden edemiyor : "...Tanrı'nın güneşinin altında bile yapay bir biçimde yanmış tenleriyle, aynı ölçüde yapay devinileri ve konuşmalarıyla, analarından

doğmuş gibi değil de analarının ya da babalarının kurtlanıp çürümüş köklerinden sürmüş gibiydiler." (Ne var ki bir buçuk ay bu tatil köyünde yaşadıktan sonra anlatıcı eleştirilerini yumuşatacaktır. Bkz. s. 100)

Müçteba bey ("İktidar"), bu tatil köyünde, herkesin tanıdığı, sevdiği, olağandışı yakışıklı, çekici, güçlü, "Mercedes"li bir genel müdür; nasıl zengin olduğunu şöyle açıklıyor anlatıcıya : "...Bütün iş, güvenilir bir şirketle anlaştıktan sonra, güzel bir koy bularak kamu malıysa çok düşük bir fiyatla özelleştirilmesini, kişi malıysa gene çok düşük bir fiyatla kamulaştırılıp arkasından daha da düşük bir fiyatla yeniden özelleştirilmesini sağlamak, bu arada, bakan, müsteşar, genel müdür, banka yönetim kurulu üyesi, olabildiğince çok sayıda etkili kişiyi biraraya getiren bir yapı kooperatifi kurmak ve en kısa zamanda yapıma başlamak." Böylece küçük taksitlerle, iki-üç yılda, "görkemli bir yazlığın anahtarını cebine koyabilirdin." (Müçteba beyin otuz dolayında yazlık evi varmış!) "Ondan sonra, ister otur, ister sat, ister kiraya ver. Yalnızca aldığın kira karşılığında bile, her iki üç yılda yeni bir yazlık edinebilirdin."

"İktidar"ın iktidar hakkındaki düşüncesi şöyle : "İktidar diye bir şey yoktur. Benim geçtiğim yollardan geçmiş olsaydın, bilirdin : iktidar da mutlu aşk gibidir, başladığı yerde biter, bir düştür yalnızca, bir güçsüzlüktür." "Peki, kendi gücünüze ne diyeceksiniz?" sorusuna "İktidar"ın verdiği cevap şöyle : "Benim gücümün iktidarla bir ilgisi yok, benim gücüm elin, ayağın gücü."

Hikâye, aslında, tatil köyü insanlarının anlatılmasıyla, Müçteba beyin (ve Müçteba beylerin) zengin olma yolunun açıklanmasıyla bitiyor. Ama öyle bitse bir röportaj olmaktan öteye gidemeyeceği için Tahsin Yücel, Müçteba beyin "çekme kuramı"na bir de öç alma duygusu ekleyerek Müçteba beyi "geçkin hanımın kocasına ders verme"ye yöneltiyor. (Tatil köyünün "memur kökenli" erkeklerinin [Çünkü boynuzlanan yüksek düzeyde bir memurdur!] bir kısmının, Müçteba bey öç almakta gecikince, Müçteba beyi çekiştirerek söyledikleri [s. 91] nefis bir mizah örneğidir.) Müçteba bey, kocasına ders vermek isterken, garip bir tutkuyla bağlanıyor geçkin kadına : "Ölümün ürpertisini duyduğu" bir sarılış, hiçbir kadında rastlamadığı bir sarılış altüst ediyor Müçteba beyi! Anlatıcının deyişiyle bu "takanak"tan kurtuluşu, köyde tanıştığı gencecik Sumru hanımla "Ankara'nın yolunu" tutarak evlenmekte, "çekme kuramı"na boş vermekte buluyor Müçteba bey. Evleniyor ve "altmışından sonra yirmilik bir kızla balayı yaşamak" için köye dönüyor. Bu evlilik değiştiriyor Müçteba beyi, Müçteba beyin sonu oluyor.

Ne var ki ilk bakışta Müçteba beye bireysel boyutlar ekliyor, hikâyeyi insanî açıdan zenginleştiriyor gibi gelen bu "evlilik", bu evliliğin doğurduğu sonuçlar, Müçteba beyin birdenbire değişmesi, kurmaca kişisi Müçteba bey gerçekliğiyle uyuşmuyor, "aykırı" düşüyor bu gerçekliğe. Bunun içindir ki "Neden böyle birdenbire değiştiğini" Müçteba beyi anlatarak veremiyor Tahsin Yücel, anlatıcının yorumlarına bırakmak zorunda kalıyor.

Hikâye, Müçteba beyin (İktidar") bindiği külüstür arabanın (Çünkü genç karısı bir gece Mercedes'i alarak uzatmalı sevgilisiyle kaçmıştır, Müçteba bey de sonunda genel müdürlükten alınmış bir danışmanlığa atanmıştır.) bilinmeyen bir yere doğru uzaklaşmasıyla ve anlatıcının karısının "İşte böyle : çirkinlik ve edilgenlik değilse, iktidar diye bir şey yok." sözleriyle biter.

Cevat Çapan

SENİN İLKOKULLARIN

Uzak bir yere taşınacakmış gibi
birer birer topluyorsun
dağınık bekâr odanda eski günleri.
Sandığın bir ucunda kadehinle leblebi,
telaşsız bir şarkının yankısı isli
tavanda,
penceren yaz gecesine açık.
Her şey o açık pencereden doluyor
boşaltmaya elin varmayan
bu dört yıllık sığınağına :
sesler, kokular, meraklı çocuk yüzleri,
Gorki okuyan Lamiser öğretmen,
Candarmadan emekli Başefendiyle
Saatçi Hamdi.
Bu açık pencereden bakıyorsun
karanlıkta balığa çıkan kayıklarla
yalı mahallesinin tenha sokaklarına.
Kale arkasında düğün geceleri —
Çatalca'dan mı gelmiş çalgıcılar?
Davulcu kesin Kırklarelili!
Teneffüsle eşanlamlı okul bahçesi
Şafakla çay demleyen hademe Bekir.
Hatırlıyor musun, tarihten çok
coğrafyada coşardın : dağlar dağlar,
ırmaklarla bozbulanık denizlere akardın.
"Demir, kömür ve şeker ve kırmızı bakır..."
Gene de, dördüncü sınıfta mı söz etmiştin
Kerbela'dan?
Güle güle, delikanlı!
Bizi unutma, öğretmenim!

İktidar, yalnızca bizim ülkemizde değil, dünyanın her yerinde çirkinliktir elbette, ama "edilgenlik" değildir.

"*Ağalar ve Beyler*" : Hikâye, gerçekten de "ağalar"ı (Yaşamı boyunca Osmanlı'yla savaşmış, kendi kendine bile uşaklık etmemiş, hem Türk, hem de ağa olan Hasan ağanın görüşünü, ahlâkını; fazla yerli, fazla yerleşik, fazla Türk

olan, "kendi çıkarına yabancılaştığı ölçüde kimliğini kesinleyen" anlatıcıyı yani Hasan ağanın torununun torununu) ve "beyler"i (Yani "uşak"lığı yücelten, "Osmanlı için 'soyluluk' diye bir şey yoktu, uşaklar ve uşaklığa yanaşmayanlar vardı, uşaklar arasında da iyi uşaklar kötü uşaklar." diyen "Osmanlı" Mükrimin beyi, Mükrimin beyin Osmanlı ahlâkını, Osmanlı dünya görüşünü) anlatıyor.

Tahsin Yücel, "İktidar"da, içinde yaşadığımız düzenin yozlaşmasını üst düzey bir bürokrat ve iktidarın eski-yeni yürütücüleri aracılığıyla irdeliyordu; bu kez, "Ağalar ve Beyler"de, "yabancı" ile işbirliğini "Osmanlılık" diye ileri süren Mükrimin beyi ve Mükrimin bey çevresini (Üç kızını — özellikle anlatıcının unutulmaz aşkı Aybike'yi — , üçü de yabancı olan damatlarını), bu çevrenin siyasal iktidarla ilişkilerini, yabancı hayranlığını ele alarak irdeliyor. İşte Mükrimin beyin "ülküsel Türk"ü : "Türkiye'de Amerikalı bir Türk ne demektir, bir düşünsene! Adıyla sanıyla Türk, babası Türk, dedesi Türk, ama kendisi bir yabancı, üstelik Amerikalı! Düşünsene : dilinizi konuşmuyor, geleneklerinizi bilmiyor, durumunuza kahkahalarla gülüyor; kısacası, hiç çaba harcamadan kendiliğinden, yüzyıllardır süregelen düşünüzü gerçekleştirmiş, bilerek ya da bilmeyerek herkesin olmaya can attığı, ülküsel Türk oluvermiş!" (Günümüz "iktidar"ının "prens"i değil mi bu?)

Mükrimin bey, "yabancının egemenliği" olarak anladığı "osmanlılığın" yeniden canlandığına inanır, "Benim düşüncemi sorarsan," der, "ben Osmanlı dönmeli derim. Duygusallığımdan böyle konuşuyorum sanma : düzen başsız işlemiyor, dışardan efendiler buluyorsun, uşaklık yanaşmalığa dönüşüyor."

Anlatıcı, Mükrimin beyin gerçek kişiliğini sonunda anlar : Onun her şeyi özel çıkarına göre ayarladığını, çıkarına ve düşüne ters düşen oğluyla bağlarını kopardığını, çıkarı için kızlarını yabancılarla evlendirdiğini, damatlarıyla ortak işlere girişerek daha çok para kazanmalarını sağlayacağını umarak anlatıcıyı her akşam "kaynatma"ya çağırdığını...

"Ağalar ve Beyler"in bir de duygusal çizgisi var : Hasan "ağa"nın torununun torununun yani anlatıcının Mükrimin "bey"in kızı Aybike'ye tutkusu. "Küçük bir güney doğu kasabasının yarı yıkık bir yoksul evinden çıkıp gelmiş, yoksul mu yoksul bir parasız yatılı" olan anlatıcının Aybike'ye duyduğu aşkı anlattığı satırlar koyu bir duygululuktan (Bkz. ss. 115-116) birden kendi kendisiyle alaya dönüşüveriyor : "O, piyanonun başına geçer geçmez ağzım sulanmaya başlardı." Ya da Aybike'nin odasına gelişini, soyunup yatağa girişini anlattığı o coşkulu sayfaların (ss. 143-146) ardından, anlatıcı "Aybike'ye arkamı dönerek hıçkırmaya başladım." deyiveriyor. Ya Aybike'nin cevabı : "Zavallı sevgilim, hep bir yerlerin sulanır benim yüzümden : kimi zaman ağzın, kimi zaman gözlerin," Tahsin Yücel, yarattığı duygusal havanın hikâyenin bütünündeki rezil gerçeklikle, kokuşmuşlukla uyuşmadığını bildiği için, bu duygusallığı bir ucundan gösterip hemen yok etmektedir. Nitekim, sonunda, "bedenleri tümüyle kaynaştığı dakikada", anlatıcı, "devinilerimiz yavaşlarken, ben baş döndürücü bir hızla memlekete, tek katlı evimize, tek katlı evimizdeki yer yatağına gidiyordum." diyerek duygusallığı yok etmenin de ötesine geçmektedir.

"*Ayna*" : Michel Tournier'den bir alıntıyla başlayan "Ayna", bu alıntının

"toplumsal içerik" kazanmış biçimi.

Tahsin Yücel, hikâye kahramanı profesör Tarık Uysal'ı bir "tip" olmaktan kurtarmak için birtakım ayrıntıları ustaca kullanıyor : Her sabah, uyandıktan sonra, toparlanmak için bir iki dakika yorganı başına çekiyor; günde üç sigara içiyor; haberleri silme huzur ve güven olan *Tercüman* okuyor.

Her işi tıkırında olan, iyi para kazanan profesör Tarık Uysal'ı karısı terk etmiştir : Terk gerekçesi çok kısa : "Seni tanıyamıyorum!" (Gerekçenin açıklamasını karısının avukatı yapar : "Düşünsel, siyasal tutumunuzun, dünyaya bakışınızın değiştiğini söylemek istiyor.")

Tarık Uysal tam bir eyyamcıdır : "Dönemin yöneticilerini derslerinde ve yazılarında coşkuyla savunduktan sonra, askerlerin sözkonusu yöneticileri devirip içeri tıkmalarını izleyen ilk dersinde (...) 'bu gidişin bizzarure böyle neticeleneceğini bu kürsüde müteaddit defalar tekrarlamıştım.'" diyebilir.

Tarık Uysal çok zengindir : "Karısının aylık terzi parasıyla koca bir yıl koca bir aile geçinirdi. Oğlanla kızı Amerika'ya yol"lamışlardı. Suyun kaynağı : "Artık zamanının yüzde doksanını şirketlere ayırıyor." Yasaların boşluklarını bularak patronlarına para kazandırıyor. Kendi de kazanıyor. 12 Eylül'den sonra yaygınlaşan bir deyimle bir "holding profesörü", Tarık Uysal.

Ama Tarık Uysal'ın bir derdi vardır : "Hiç mi hiç tanımadığı birtakım insanlar, kollar açık, ağız kulaklarda, karşısına dikiliyor (...) kırk yıllık dostlar gibi boynuna sarılmaya kalkıyorlardı."

Küçük bir lokantada rastladığı liseden sınıf arkadaşı Tutkal Rıza ile konuşmaları, daha doğrusu Rıza'nın açıklamaları, sonunda, "benzeme-benzetme" konusuna epey aydınlık getirir. Tarık Uysal'ın, başına gelenleri anlattıktan sonra, sorduğu "Sen bu işi nasıl açıklıyorsun?" sorusuna Rıza'nın cevabı ilginçtir : "Kimi yüzler aşınıyor." Sonrasını sadece düşünmekle yetinir Rıza : "Zamanla gerçekten aşınıyordu yüzler, özellikle profesör Tarık Uysal gibi kalıptan kalıba girenlerin yüzleri ve gözleri aşınıyor, gittikçe belirginleşecek yerde bulanıyor, herkesin, daha doğrusu kendi türünden olan, kendisi gibi düşünüp kendisi gibi davranan herkesin yüzü oluyordu. (...) Yaşlanacak yerde aşınmıştı profesör Tarık Uysal'ın yüzü."

Rıza (daha doğrusu Tahsin Yücel), "benzetme" işini daha ileri götürüyor, "Tanımazlıktan gelseler daha mı iyiydi?" diyor ve açıklıyor : "Tıpkı tanıdık çıktıkları gibi tanımazlıktan da gelebilirler : hırsız bir bakana, dönek bir milletvekiline, satılık bir yazara benzetirler, tiksintiyle başlarını çevirip geçerler."

"Ayna", 12 Eylül ertesi bilime de, halka da sırt çeviren, "holding" kapılarına yanaşan, sözde-bilim adamlarının canına okuyan bir hikâye.

Aykırı Öyküler'deki beş hikâye de yozlaşmış bir toplumun yozlaşmış insanlarını anlatıyor. İnsan ilişkilerinin yerini artık para ve çıkar ilişkileri almış. İnsanlar mutsuz. İnsanların gelecek hakkında umutları yok, düşleri yok. Bürokratlar, kendi yurtseverlik anlayışlarını tek yurtseverlik anlayışı olarak dayatmakta, ya da "kullandıkları geniş yetkilere karşılık gülünç bir aylıkla yetinmek zorunda bırakılan önemli devlet görevlilerinin görevlerini savsaklamadan, rüşvet almadan, namuslarıyla sağlamak için" kooperatif işine sarılmakta. İş çevreleri yabancı sermaye ile sarmaş dolaş. Öğretmeni Amerikan hayranı,

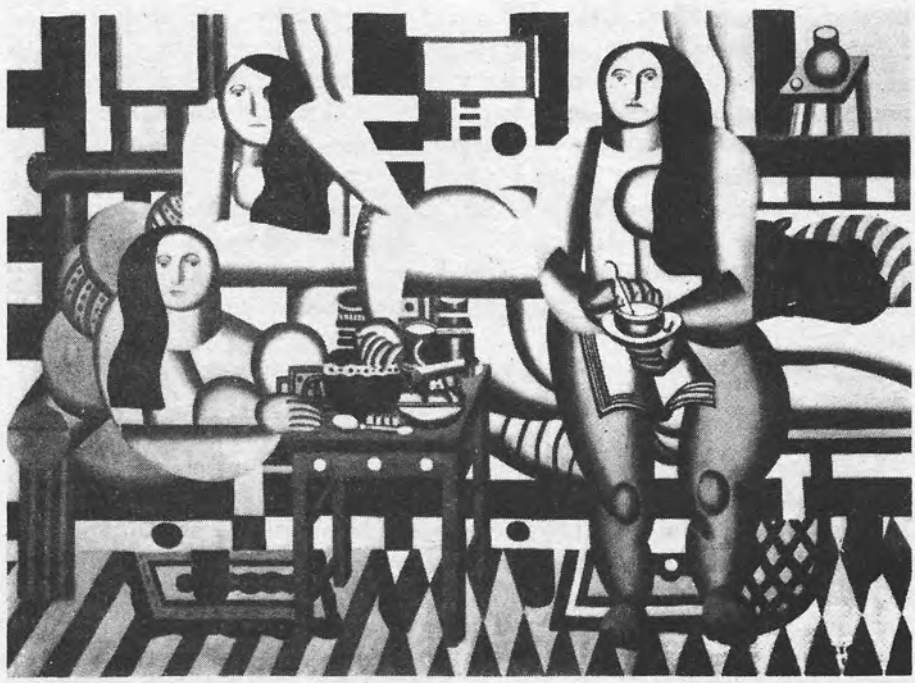
profesörü "holding profesörü". 195 sayfalık kitapta, tek mutlu çift "İktidar" daki anlatıcı ile karısı, tek mutlu insan "Ayna"daki baytar...

Tahsin Yücel'in betimlediği toplumsal çevreler, tam bir kokuşmuşluk içinde. Tahsin Yücel, bu betimlemeyi, hazır düşüncelere, hazır kalıplara dayanmadan yapıyor; eserinin etkileyiciliğinin başlıca nedenlerinden biri, bu; öbürü de usta bir yazar olması, imgelem gücünün zenginliğini de, humour'unu da çok başarılı bir biçimde kullanması. Roman Jakobson, sinema üstüne yazdığı bir yazıda, "Çağdaş yazın için, yeni mizah biçimleri bulmaktan daha güç bir iş var mıdır?" (*Sekiz Yazı*, çevirenler : Mehmet Rifat-Sema Rifat, s. 75) diyordu; Tahsin Yücel, Türk edebiyatında, bu "güç iş"in üstesinden gelmiştir.

Aykırı Öyküler'i geçen yaz getirmiştim Bodrum'a; bütün yaz "Sait Faik" çalışmasıyla geçtiği için okuyamamıştım. O güzelim beş hikâyeyi bu yaz okumak, benim için tam bir edebiyat keyfi oldu.

Ey Sinema Yönetmenleri!

İşte size hepsi de film olabilecek beş hikâye... Okuma isteği uyandırır umuduyla hikâyeleri sizin için özetledim. Bir okuyun *Aykırı Öyküler*'i, film yapmasanız bile beş nefis hikâye okumuş olursunuz. □



Üç Kadın, 1921 **Fernand Léger**

ŞİİRİN KIYILARINDA

Mehmet H. Doğan

Bir Şiiri Okumak

Geçen ayki yazımda, şiirlerin romanlar gibi bir kez okunmadığını, sinema filmleri gibi bir kez seyredilmediğini söylemiştim. Şiirlerin gerçek yaşam alanının, şiirseverlerin bellekleri olduğundan söz etmiştim. Her şiirseverin belleğinde ya da tutuyorsa şiir defterinde zaman zaman yinelediği, açıp yeniden okuduğu, eşine dostuna "güzel şiir" diye örnek gösterdiği şiirler vardır. Genellikle yeniden her okunduğunda bir tat alınır bu şiirlerden, bir coşku duyulur. Duyulmasına duyulur da, nasıl bir tattır bu, yeni bir şey midir, yoksa eski güzel anılar gibi bir anı mıdır yalnızca? Şiirin bütünü müdür bize onu yeniden okutan, yoksa belleğimizde bir türlü yitmeyen bir imge mi? Bunun üzerinde durmak istiyorum.

Önce kendimden başlayayım. Yıllardır, birini okuyunca ötekini de hemen anımsadığım, ikisini de aynı derecede sevdiğim iki şiir vardır kafamda. Biri, Yahya Kemal'in "Rindlerin Akşamı", ötekiyse Nâzım Hikmet'in *Saat 21-22 Şiirleri*'nde "18 ekim 1945" tarihli şiiri. Demin dediğim gibi, eşe dosta bu şiirlerdeki güzelliği aktarmaya, en azından benim bu şiirleri neden güzel bulduğumu açıklamaya çalışırken neler söylediğimi anımsayınca bir ipucu yakalamış gibi oluyorum şimdi. Önce farkına vardım, bu şiirleri okurken ya belli dizeleri okuyup örnek veriyorum, ya da bütün şiiri okusam bile o belli dizeleri vurguluyorum. Ve arkasından şuna benzer bir şey söylüyorum : "Ölüm düşüncesinin bu denli güzel anlatıldığı az şiir vardır!" Bu dizeleri siz de hemen anımsayacaksınız :

> Geniş kanatları boşlukta simsiyâh açılan
> Ve arkasında güneş doğmıyan büyük kapıdan
> Geçince başlayacak bitmeyen sükûnlu gece

Nâzım Hikmet'in şiirindeyse şiirin bütününden ayırılıp yalnız başına okunacak böyle bir iki dize yok. Ölüm düşüncesinin böyle belirgin bir biçimde öne çıkabilmesi için şiirin bütününü okumak gerekiyor. Onda da okurken vurguladığım, kimi zaman iki üç kez yinelediğim dizeler var, var ama bunlar şiirin başında ve sonunda yer aldığı için şiiri baştan sona okumak gerekiyor :

Kale kapısından çıkarken ölümle buluşmak üzre,
son defa dönüp baktığımızda şehre,
sevgilim, şu sözleri söyleyebileceğiz :
"— Pek de öyle güldürmedinse de yüzümüzü,
çalıştık gücümüzün yettiği kadar
seni bahtiyar
kılalım diye.
Devam ediyor bahtiyarlığa doğru gidişin,
devam ediyor hayat.
İçimiz rahat,
gönlümüzde hak edilmiş ekmeğine doymuşluk,
gözümüzde ışığından ayrılmanın kederi,
işte geldik gidiyoruz
şen olasın Halep şehri..."

Ölüm hiçbir zaman korkutucu bir şey olmamıştır benim gözümde, daha çok merak etmişimdir nasıl bir şey olduğunu. Ölümün nasıl bir şey olduğunu hiçbir zaman bilemeyeceğimiz, son solukta öğrensek bile anlatamayacağımız için, insanların ölümün kendisinden değil ölüm düşüncesinden korktuğunu düşünmüşümdür hep. Ama o merak, nerde, ne zaman, nasıl öleceğimi bilmemenin merakı, giderek kafamda o son anla ilgili somut imgeler yaratma yoluna itmiş olmalı beni, diye düşünüyorum şimdi. Görüleceği gibi her iki şiirde de birbirine çok benzer, böyle çok somut imgeler var. "Geniş kanatları boşlukta simsiyâh açılan" büyük kapıdan geçip, "bitmeyen sükûnlu gece"ye dalıyoruz Yahya Kemal'de. Nâzım'daysa, sanki bir dostla buluşacakmışız gibi "ölümle buluşmak üzre" şehrin kale kapısından çıkarken son defa dönüp bakıyoruz şehre ve bir daha dönmeyeceğimizi bile bile "işte geldik gidiyoruz, şen olasın Halep şehri..." diyoruz. Bu imgeler hep sarsmıştır beni, ölümün o kadar da zor bir şey olmadığını düşündürmüştür bana. Ayrıca, bu dizeleri anımsarken, yinelerken duyduğum tadın da yeni bir tad olmadığının ayrımına varıyorum şimdi. Kuşkusuz, sevdiğimiz eski bir şiiri, benim örneğimdeyse bu dizeleri her yeniden okuyuşumuzda, geçmişte o şiir üzerine biriktirdiğimiz tatlardan, anılardan, konuşmalardan, değinilerden, diğer bir deyişle, o şiir üzerindeki kendi birikimlerimizden yararlanıyoruz daha çok. Şiirin özgül değerinin üzerine bunlar da binmiş oluyor. Her köşe bucağını bütün ayrıntısıyla bildiğimiz bir parkta dolaşır gibiyiz. Sonunda gidip tanıdık bir bankta dinleniyoruz. Dolayısıyla, o şiiri bize yeniden, yeniden sevdiren şey, biraz da onun kendi yaşantımızda tuttuğu yer oluyor. Böyle olunca, bu yerin şairin ya da şiirin amaçladığından bambaşka bir şey olması da olası görünüyor bana. Bir sanat yapıtının sanat alıcısı karşısına çıktıktan sonra doğal olarak kazandığı bu özgürlüğe karşı çıkıyor değilim. Sanat yapıtlarının, sanat alıcısının imgeleminde ve en çok da zaman içinde böyle kendi başına yürüyen özel bir yaşamı oluyor. Sanat ve yazın alanında sayısız örneği var bunun.

Ben, deminki örneklerden yola çıkarak başka sorular sormak istiyorum : Bir şairin çok sevilen, çok bilinen, nerdeyse bir yaşam boyu dönüp dönüp okunan şiir ya da şiirleri, şairin öteki şiirlerini, giderek sanatını sağlıklı biçimde değerlendirmemizi önlemiyor mu? Çok sevilen, çok sevildiği için de boyuna

Özdemir İnce

YÖNTEM ÖNERİSİ

Rüzgârın niyetine ve yıldızların duruşuna bakarak bulacaksın, benim kitap satırlarında, boş kâğıtlarda yitirdiğim yolu. İşte böyle yapardı, Rûm'a açılmadan önce ilk Abdallar.

Rüzgârın bakışıyla, yıldızların diliyle bulacaksın yolunu; adlarını gizlemene gerek yok ve zorunlu değil kendi adını açıklaman.

Yolun : Yitirdiğin, eksik, tamamlanmaya aday gövden; eşiğinde kalakaldığın uykusuz kumsal; heceleyemediğin beyaz sözcükler; duyamadığın düzensiz ezgiler; derine sıvanıp kalan kösnül tütsü; ve bir safran ağzının tadında.

Başladığı enlemde biteceğini sanan kokulu ses; başladığı boylamda yiten etin sesi.
Diri kalmak için, belki.

İşte böyle yapar kaşarlanmış yalnızlar :
Önce gövdenin burçlarında gözcü dururlar.

Bodrum, 25.8.1990

---

yinelenen bu şiirlerin, koskoca bir şiir yaşamını gölgelemesi, nerdeyse vesayet altına alması bir yanlış değil midir aslında? Yine Nâzım'dan örnek verirsek, bugün yaşlı denebilecek bir kuşak için bir zamanlar Nâzım demek, "Salkımsöğüt", "Bahri Hazer", "Mavi Gözlü Dev" demekti. Daha sonra, bugün 68 kuşağı dediğimiz gençler içinse devrimciliğin ağır bastığı, insanları ideoloji için özveriye, savaşıma iten yüksek sesli şiirler oldu Nâzım'ın ölçütü : "Güneşi İçenlerin Türküsü", "Kerem Gibi", "Güneşin Sofrasında Söylenen Türkü", son şiirlerinden de "Karlı Kayın Ormanında", "Kız Çocuğu", ve o çok dokunaklı memleket ve özlem şiirleri. Nâzım'a kendi gözleriyle değil yalnızca bu gözlükle bakmış olanların çoğu, Nâzım'ı çok az sayıda şiiriyle tanıdığı, dolayısıyla kafalarında kendi yarattıkları bir Nâzım olduğu için, örneğin onun "Sebastian Bah'ın 1 Numaralı Dominor Konçertosu" adlı bir şiiri olduğunu bilmezler. Buna benzer daha nice şiir için de aynı şey. Başka şairlere bakalım : Dıranas, çoğu şiir okuru için yalnızca ve yalnızca "Fahriye Abla" şairidir. Biraz daha şiir yalamış olanlarsa buna "Ağrı"yı, "Olvido"yu, haydi haydi "Kar"ı ekleyebilirler. Necip Fazıl deyince akla "Kaldırımlar", "Otel Odaları"; Cahit Sıtkı deyince hemencecik "Otuz Beş Yaş"; Orhan Veli deyince, "Yazık

oldu Süleyman Efendi'ye" ve "Rakı şişesinde balık olsam" dizelerinin içinde geçtiği şiirler ve birkaç dize daha; Melih Cevdet deyince hiç kuşkusuz "Anı" şiiri akla gelir ve hemen ilk dize yinelenir : "Bir çift güvercin havalansa"... Behçet Necatigil, sanki "Solgun Bir Gül Dokununca"dan başka şiir yazmamıştır bütün ömrünce. Edip Cansever sanki yalnızca "Masa da Masaymış Ha"nın ya da "Yerçekimli Kalanfil"in şairidir... Cemal Süreya ölümünden kısa bir süre önce "Fotoğraf"ı ve "Üstü Kalsın"ı yazmamış olsaydı "Üvercinka"nın şairi olarak kalacaktı hep.

Son yıllarda şairler için yapılan onur ya da anma günlerinde, bu ortalama şiir okurlarından sıkça duyduğum bir söz : "Şair X'in ne güzel şiirleri varmış! Bunların çoğunu bilmiyordum ben... Şair Y'yi bugün yeni tanıdım diyebilirim..." Görüldüğü gibi birçok şair belleklerde, zihinlerde çoğu zaman eksik, yanlış, kısıtlı bir biçimde yaşıyor. Ortalama şiir okuru, hiç olmazsa sevdiği şairleri bütünüyle tanıma çabasını göstermediğinden ve biraz da yanlış yönlendirmelere kapıldığından sevdiği şairler ve şiirler konusunda kendi kendini de kısıtlamış oluyor. Oysa bir şairin bilinen şiirleri, o çok bilinen benzetmeyle söylersek, buzdağlarının yalnızca su üstünde görünen kısmıdır. Bu görünen kitlenin altında koskoca bir şiir dünyası yatmaktadır. Bütün güzellikleriyle, bütün değişimleriyle, bütün ipuçlarıyla bir şiir serüveni, o koca kitlenin içinde gizlidir. Bu dünyaya, bu şiir serüveninee yse, ancak bilinen şiirlerden — Pop müziğinin o ünlü deyimiyle *Hit*'lerden — bir süre olsun uzaklaşıp eski anıları, eski bilgileri yedeğine almadan, yeni bir okuyuşla, o şaire yeniden eğilinerek ulaşılabilir. Böyle bir şiir okuma eğitimi bilinenin ötesinde bir dünyaya kapı açacaktır önümüzde. Hem bu kapı, Yahya Kemal'in şiirindeki gibi "Arkasında güneş doğmayan" bir kapı da değildir; Orhan Veli'nin "Gün Olur" adlı şiirinde dediği gibi düşünemeyeceğimiz, o güne dek düşünmediğimiz bir dünyaya açar bizi :

> Dünyalar vardır, düşünemezsiniz;
> Çiçekler gürültüyle açar;
> Gürültüyle çıkar duman topraktan.

Dolayısıyla sevdiğimiz bir şairin yeni ya da bilmediğimiz bir şiirini okurken, yukarda sözünü ettiğim kendi birikim olanağından yoksunuz, demek oluyor. Bunu, tekrar tekrar okumalarımızla kendimiz kurmak zorundayızdır. Daha ilk dizeyi okuduktan hemen sonra başlar bu iş. Bazan bir kez okuyuşta ısınır insan şiire, bazan iki üç kez okumak gerekir. Her okuyuşta bir şeylerin daha aydınlığa çıktığını görürüz. Hep o alışma, tanış olma sorunu. Sonra birden bir ses, çarpıcı bir imge, alışılmadık bir benzetme... ısınıveririz şiire. Bazan da kendi zamanını bekler bir şiir. Çeşitli zamanlarda defalarca okuduğumuz halde tadına varamadığımız şiirler vardır. Bir gün, tekrar döndüğünüzde, bütün güzelliğiyle apaydınlık buluveririz karşımızda onu.

Melih Cevdet Anday'ın *Ölümsüzlük Ardında Gılgamış* adlı kitabındaki "Yukarda" şiirinde böyle bir deneyim yaşadım son günlerde. Yıllardır kim bilir kaç kez okuyup geçmiş olduğum bu şiirin daha ilk dizelerinde birden geriye dönme gereksinimini duydum :

Uzak bir göğün altındaydı deniz,
Suskunluğun adak testisi,
Kocaman deniz suların altında.

Alışageldiğimiz gibi, sonsuz, geniş, derin bir gökyüzü değil, "uzak bir gök." Sonra kendisi zaten bir su olan ama "Suların altında kocaman bir deniz." Şair bundan sonraki dizelerde imgelerini somutlaştırarak denizin dibine, bu demek oluşturacağı şiirin tragedyasına doğru çeker bizi. Yalnızlık, artık bir anlamı kalmamış olan umutsuzluk, gemisini bekleyen, kumlara gömülmüş, ya da kayaya takılmış bir çapa, en altta da toprağa ulaştığımızda, toprağın altında çöken bir madenin dibinde yatan yaralı bir işçi... En iyisi şiiri okumak :

Dipte, maviliklerin oynaştığı,
Küçük bir balığın kanadı gibi yalnız,
Umutsuzluğun bir anlamı kalmadığı,
Kumlara gömülmüş, ya da kayaya takılmış
Çapanın, gemisini bekleyen çapanın
Altında, toprak başlar ya, sonra da
Maden. Az önce çökmüş madenin altında,
Lâmba söndükten sonra yıkılmış tavanın
Ve duvarı tutan kalasın altında
Tek başınaydı yaralı işçi,....

Madenci ölmemiştir henüz, kendindedir, ama sonunda öleceğini sezinleriz. Bize bunu sezdiren şeyse daha baştaki "Umutsuzluğun bir anlamı kalmadığı" dizesidir. Anlatılan konumda umutsuzluğun bir anlamı kalmadıysa umudun da bir anlamı yoktur. Tıpkı kalın, yoğun, bembeyaz bir bulut kümesi içinde bir uçakta uçarken, dışarıyı bembeyaz gördüğümüz halde aşağının, yukarının, sağın, solun kısacası yön duyusunun bir anlamı kalmayışı gibi. (Elbette uçağın göstergelerine bakmıyorsak.) Sözcükleri kullanırken ne denli tutumlu bir şair olduğunu bildiğimiz Anday, "Umudun da, umutsuzluğun da bir anlamı kalmadığı" diyemezdi zaten. Şiirin ortasına kadar bir düzyazı betimlemesi gibi birbirine ulanarak giden dizeler, madenin altında sönen madenci lâmbasıyla yaralı işçinin gözleri arasında bir ilişki kurarak yeniden şiirsel bir anlatım kazanır :

Tek başınaydı yaralı işçi, karanlık
Yok etmiş gözlerini ama
Kendindeydi daha, ufak bir güneş,
Dünyanın en ufak güneşi,

Yaralı işçinin ölümünü — elbette ölüm sözcüğünü kullanmaksızın — sezinleten dizelerde bu şiirsellik daha da yoğunlaşır :

Çocukluk gibi, düşüncesiz kuşlar gibi,
Duydu demir aldığını geminin
Gürültülerle.

Demir alıp giden geminin ardında, hayır altında, "kumlara gömülmüş, ya da kayaya takılmış çapa"yla, denizin de altında kim bilir kaç yüz yıl sonra kömürleşecek, fosilleşecek olan madenciyle ince bir sızı gibi kalır içimizde ölüm. Ölümü, bir kez daha, ama kendi diliyle, kendi sesiyle, bir geminin demir alışı gibi görür ve gösterir şair; Yahya Kemal'in "Artık demir almak günü gelmişse zamandan" dizesini anımsarız.

Sonra, dipte, toprağın da altında yatan madencinin açık kalan gözlerinden mi görürüz yukarıyı, yoksa "uzak bir gök"ten deniz dibine yaptığımız inişin çıkışı mıdır bu, yeniden yukarıya gökyüzüne döneriz, bulutlara, martılara ve denize :

Ve Yukarda,
Uzak bir göğün altındaydı deniz,
Bulutlar, martılar ve deniz.

Bir daha unutmam artık bu şiiri. Usul usul yaşar içimde. Dizelerini tamı tamına anımsayamasam bile, bir anı gibi kalır içimde. Zaman zaman açar okurum. Bir dosta, bir sevdiğime okurum. Usul usul yaşar içimde. □

Diskler, 1918 Fernand Léger

BARIŞ: TEK YAŞAM BİÇİMİ

Uğur Kökden

Savaşa barış günlerinde belli bir uzaklıktan bakmak, hem zorunluluk hem de sağduyunun gereği. Onu görmek gerektiği gibi görebilmek için. Bir toplam çizgisi çekip bilanço çıkarmak, tek başına kalınsa bile belli bir bilinç yaratmak için.

Çünkü, zaman, acıyı barışa üstün tutma zamanı değil artık.

Halide Edip, *Ateşten Gömlek*'i Sakarya Ordusu'na adamıştı. O günleri, "savaş, karanlık içinde kıpkırmızı akıyordu" diye anlatır. Romancı, yüzyılın ilk çeyreği nerdeyse sona ererken olgunluk yaşlarında sayılabilir. Dağarında ateşi ve barışı yeterince tanıyacak bir yaşam deneyimi biriktirmiş. Bu nedenle, bir bakıma daha da ileri gidip, "ordu ve savaş, birtakım insanlar için özel hayatın bile önüne geçmişti" diye o günün koşullarını tanımlıyor.

Haklı da.

Gerçekten, yirmili yılların başlangıcında, yalnız Anadolu değil tüm yeryüzü yeni bir heyecan ve oluşumun örsünde dövülüyordu. Geleceği biçimlendiren bir çekiç altında.

***

Şiddetin zaferi olabilir mi? Özellikle de günümüzde?

Osmanlı iktidar geleneği bir yanda kalsın. Asya'dan bir başka örnek, Japon yönetmen Akiro Kurosava'yı düşünelim; diyelim ki, daha güncel olduğu için. Yoğun bir şiddeti yansıtan, amansız acıyı — kardeş ölümleri — gündeme getiren *Ran*'dan sonra, yönetmen "şiddet ve savaştan nefret ederim" demişti. Zaten *Ran,* sözkonusu karmaşık nefret ilişkisini, dinmez bir hırsı, yüksek düzeyde bilince dönüştüren çağdaş boyutlu bir sanat ürünü değil mi, temelde?

İnsanlığın uzun yürüyüşünün vardığı günümüzdeki noktadan geriye dönüp bakınca ne görülüyor? Toprağın, tarihin ve savaşların yavaş yavaş örttüğü sayısız insan yaşamından katmanlar. Rüzgâr önünde uçuşan renk renk bayraklarıyla savaşçılar, küçük konuşmalar, kopuk sözcükler, belirsizlikle yüklü göndermeler ve sis içindeki — ne soyut ne somut — noktalamalar. Kısaca, zamana kafa tutan birtakım gizemli fısıltılar...

Bir bakıma, *Yaşam ya da Hiçbir Şey*'de olduğu gibi. Tavernier'nin bu savaşsız savaş filmini — dilimize *Aslolan Hayat* diye geçmişti — seyrederken, uzaktan uzağa, Türk Beşleri'nden birinin senfonik şiiri kulaklarımda yankılanmıştı. Açıkça ürperdim, o sırada.

İspanyol düşünür, *Yaşamın Trajik Duygusu*'nun yazarı, "Ölmek istemiyorum. Hep, hep ve hep yaşamak istiyorum" demişti, ölmeden önce. Bu sözler, insanlığın hiç değişmeyecek en eski, en kalıcı dileği, ortak sesi değil mi?

Unamuno'nun düşüncesi üstünde durulmaya değer : "İnsanı yokolmamak için savaşan bir varlık" olarak tanımlıyor yazar. O halde, eğer yoketme amacı kalkarsa, kaldırılabilirse, savaşlar da önlenmiş olacak demektir. Öte yandan, bugüne dek savaşlar neyi çözümledi? Aslına bakılırsa, sorunları ya erteledi, ya da değiştirdi.

Yeşil çuhası sayısız genelkurmay haritalarıyla tıkabasa dolu o uğursuz masayı bir yana bırakalım. Üstüne değişik kozların sürüldüğü, şu ya da bu topluluğun çıkarlarının temsil edildiği yuvarlak masayı. Görüşmeler, ölümcül noktaya varmadan, yani barışçı yoldan belli bir çözüme kavuşturulabilir günümüz koşullarında. Bunun için ödenecek bedel çok ağır olsa bile, savaşın ve ölümün yanında gene de hafif kalacaktır kuşkusuz.

Sanırım, savaşın artık bir yazgı olmadığını düşünme / irdeleme çağına ulaştık. Olsa olsa, bir sabırsızlık tutkusu sayılmalı savaş. Hem, nice kanlı kapışmanın öncesinde, İsparta Kralı Meneleos'un güzel eşi Helena'nın bile hiç var olmadığını anladık iyice. Çünkü o hesap edilmiş, imal edilmiş beyaz bir hayaletti. Çoğu kez kitlelere sunulan, yapay ve amaçlı haberler gibi. Yani gerçeklerin çekiciliği yüksek düzgünlü-rastıklı biçimi.

Bu yüzden, savaşları yakından tanıyan deneyimli bir yazar, Hemingway bile, "savaş, karanlıktır" diyor. Kuşkusuz bilinmezlikleri, söylenmeyenleri amaçlayarak böyle diyor.

Savaş gazeteciliği çizgisinin — tıpkı kısa öykü türünde olduğu gibi — öncülerinden sayılması gereken Stephen Crane'in "Active Service" öyküsünü okumuş olmayı isterdim. Rimbaud gibi genç ölen Crane, bu öyküsünde, Okyanus -ötesi topraklardan gelip Osmanlı İmparatorluğu'nun son savaşlarından — aynı zamanda son yenilgilerinden — birini anlatmakta. Tanık olduğu Türk-Yunan Savaşı'nı(1897). Ne tuhaf, yıllar sonra, bu kez de bir İngiliz tarihçi, ama gazeteci kimliğiyle 1921-22 Türk-Yunan çatışmasında yer aldı.

Batı'da Dreiser'dan Dos Passos'a uzanan bir çizginin ilk halkasını Crane oluştururken, yakın komşumuzda genç Tolstoy, birincilerden yarım yüzyıl önce, asker olarak Kırım Savaşı'na katılıyordu. Derin, dikkatli bir gözlemci bakışıyla, duygulu bir dille anlattığı *Sivastopol Öyküleri* başlıklı ilk yazılarında, büyük romancı ilginç bir öneri geliştirir — kendi deyimiyle "anlamsız" karşılansa bile : Tolstoy'a göre, "gerçekten çapraşık siyasal sorunların tek çözüm yolunun savaşmak olduğu ortaya çıkıyorsa, neden her iki yakadan birer kişi teke tek döğüşmüyor? Savaşanların sayıları ne olursa olsun, hiçbir çözüm ötekinden daha mantıklı olmayacak nasıl olsa?"

Öyle ya, yöntem ya da biçimi değişse bile, savaşın mantığı var mı?

O halde, eğer ortada gerçekten bir mantık yoksa, Tolstoy'un önerisi en azından daha insancıl bir öz taşımıyor mu?

Savaş, doğasında bir çılgınlık mayası taşıyor. Ayrıca, insanların kendileri

Eray Canberk

EBRULAR

46.
Yaşam sonsuz yaşama
canla bağımlı süreç

47.
kimilerini ölümlere sürüklerdiniz
yaşamasını sağlayın kimilerinin
(ki affola)

48.
git gide yalnızlığına düşman
yabancılığına yabancı git gide
— tek seçenek ölüm değildir diye —
yüreği ve onuruyla kavgaya katılıyor
yaşamayı deniyor zaman zaman

49.
bil de bilmezden gel
yüz yüze bakılırken
yüze vurma (anlaşılsın kendiliğinden)

50.
yürüyorlarmış
kentleri kentlere bağlayan yollarda
sesleri bayrak bayrakları ses

---

de böyle çılgınlıklar üretiyor durmaksızın. *Savaş ve Barış* yazarının bu konudaki düşünceleri, yoğunlaştırılmış bir anlatım biçimiyle, işte bunlar! Dahası, kendisi ölçüsünde başkalarının da bu düşünceleri, üstünde durmaya, kafa yormaya değer "olağan bir yaratıcılık biçimi" saymadığı için üzüntü duyuyor.

Yanılıyor muydu acaba? Sanmıyorum.

Çünkü, Tolstoy, temelde bir savaşçı ruhuna sahip değil. Ancak insancı yaratıcılıklardan oluşmuş, zengin, büyük ve yüklü bir geçmişle yetinen bir insan. Romain Gary'nin "uçurtma"sı gibi, hiç tükenmeyecek bir umut niteliğiyle barışı simgeleyen güçlü bir ana damar!

Üstelik, savaşı çılgınlık olarak kabul ettiğine göre, onun gözünde barışı savunmak da aklı savunmak demek!

***

Sanatçı yaratıcılık — yazmak da, elbet bunun içinde — bir yerde alabildiğine özgürlükse, ölüme meydan okurcasına ölümsüzlüğe sıvanan bir edimse, bunu dengeleyecek biricik tutarlı amaç geri dönüşsüz bir barış altyapısını kurmak niçin olmasın? Nasıl savaş, iç ve dış örgütlü güçlerin kendine biçtiği ve bugüne dek vazgeçmediği temel bir işlevse, bunun karşıtı konumda yer almak da doğal anlamda yazara özgü bir tavır sayılmalı. Bireysel / toplumsal ölçekte, bir çeşit yaşama içgüdüsü.

Kuşkusuz, bu rolü abartılı gören, gerçekçi bulmayan değerlendirmeler de olabilir. Sözgelimi, Manès Sperber. "Edebiyatın Etkileri" başlıklı denemesindeki şu vurgu dikkat çekici : "Yazarlar zaman zaman siyasette belli bir rol oynamışlardır — ancak bu rolün önemli olduğu ender görülmüştür; yön verici olduğuna ise, hiç rastlanmamıştır.

"Swift, Defoe, Voltaire, Goethe, Chaetaubriand, Lamartine, Hugo, Zola, Anatole France, Barrès ve Malraux kamuoyunu sık sık etkilemişler; dahası, bunların bir bölümü bakan ya da düşünce savaşımlarının odak noktası olmuş; ama, ülkelerindeki siyasal güçleri etkileyememişlerdir."

Kalem ürünlerine gelince, Sperber bu konuda da iyimser görünmüyor : "Savaş üstüne yazılan kitapların çoğu başarı kazanmıştır, diyor Alman denemeci, bu kitapların isimleri bugüne dek unutulmamıştır; ama okuyucusu hemen hemen kalmadı."

Yargı ne olursa olsun, aldığımız sonuçlara bakılınca kalıcı ve belirleyici bir etkiden sözetmek güç.

Bununla birlikte Sperber, "bu kitaplar, Avrupa'nın, savaştan anlamsız bir kitle kıyımı ve kitlesel bir intihar olarak nefret etmesine hiç kuşkusuz katkıda bulundular" demekten de kendini alamıyor.

Diyelim çağdaş barış kuşakları yetiştirmek, barışın mantığını yerleştirmek, altyapısını kurmak ve güvenceye almak, bir "barış suçu" kavramı yaratmak, benzer yapısal dönüşümlere oranla çok daha zor. Doğru! Ama, yakın geçmişte gerçekleştirilmiş olumlu bir başka örnek var önümüzde : kimi ressamların, düşünürlerin ya da romantik akım ozanlarının sanayileşme hareketi üstündeki etkileri. Bu kalem ve fırçaların, yılmaksızın, enerjinin anası ve taşıyıcısı olan "doğa" düşüncesi üstünde durmasını kim unutabilir? Romantik şiirin doğaya yönelişini temsil eden S. Taylor Coleridge'in yazdığı 'Eski Denizcinin Şiiri', enerji ebedi hazdır" diyen W. Blake'in şiir ve resimleri, öteki Göl Şairleri'nden Wordsworth'un doğayı insana heyecan veren yeni bir öğe olarak kutsaması, "Tintern Manastırı" şiirinde söylediği gibi "doğa benim için her şey" demesi, kolayca belleklerden çıkmayacak kuşkusuz.

O halde, benzer biçimde, eski-yeni birtakım yazarlar kuşağı, barış üstünde niye etkili olmasınlar?

Bu bir düş, diyenler çıkabilir. Sanılarını güçlendirmek için de Refik Halit Karay'ın *Bir Ömür Boyunca*'sını ileri sürenler çıkar elbet. Ünlü sürgün-yazarımız, kitap oylumunda yeni yayımlanan sözkonusu anılarında şöyle diyor : "Bizim edebi nesilden çoğu, askerlik görevini hocalık-mocalık bir şeyler elde ederek yapmadı; fakat bu durum ateşli vatansever olmalarını önlemediği gibi, ateşli vatan muharriri, vatan hatibi yahut savaş yanlısı

Ruşen Hakkı

EŞİKTE TUTKALLANMIŞ GİBİ

Ben artık gideyim sözü askıya alıp
kuruntuyu kurutup üstüne ceviz serpeyim

güllaç dendi mi güz ya da ilkyaz
hıdrelleze ayarlı irfan saatlerim

anlayışına sığındım sal beni gideyim
ben tin'imi taşırım sende kalsın ten'im

sözüm sende kalsın ne ekmek ister ne su
bana adımı bağışla yolumuz gül kurusu

üzülme bir gün mutlaka gelirim
dönüşü olmayan ırmak değilim

Ben artık gideyim sözü askıya alıp
bir veda olmasın aramızda basmakalıp

---

kesilmelerine de engel teşkil etmemiştir.

"Tabii Ahmet Haşim'i ayırdetmek gerek, zira Çanakkale savaşlarında bile bulunmuştu."

Oysa, savaş karşıtı Alman yazarlar kuşağını ele alalım bir kez. Glaeser, Erich-Maria Remarque, Theodor Plievier, sonra Fransızlar Barbusse, daha sonra Sovyet yazarları Simenov, Ehrenburg, ötekiler, hepsi ateşin içinden gelip ona nasıl karşı olduklarını dile getirdiler.

Barış, ateşten çıkarılmış yakıcı bir ders...

Biricik yaşam biçimi. □

AHMED ARİF

Vecihi Timuroğlu

I

Ahmed Arif'in şiirinin değerine ilkönce Muzaffer Erdost değindi. 15 Ocak 1967 günlü "Türk Solu"nda, Muzaffer Erdost, Ahmed Arif'in şiirindeki devrimci özü, bu şiire, şairin yaşamından kaynaklanan duyarlıkların yansısını, kendisiyle yaptığı konuşmalardan da yola çıkarak tanıttı. 1969'da, Cemal Süreya, "Papirüs"te, gerçekçi şiirimizdeki destan sesini duyurdu. Ahmed Arif'in şiirindeki özgün sesin farkına, ilk kez, Cemal vardı diyebiliriz. Halk kaynağını, türkülerden, manilerden ayrı bir sesle değerlendiren bir şair olarak görüyor onu. Halk kaynağına, daha büyük olanakları kullanarak inen Ahmed Arif'i, yaşadığı coğrafyanın, bu coğrafyadan aktardığı yaşamın çok tutarlı bir bileşkesi olarak değerlendirdi. 1969'un Mart'ında da, Mustafa Öneş, "Yeni Dergi"de, Ahmed Arif için önemli bir değerlendirme yaptı. Ama, Cemal Süreya'nın öne çıkardığını söyleyebiliriz onu.

Ahmed Arif, sağda ve solda, birbirinden farklı iki şair gibi değerlendirilir. Solcular için, o şiirin peygamberidir. Nâzım Hikmet olmasa, şiirin yaratıcısı sayılacak. Tek bir kitabı, bu kitapta yayımlanmış 19 şiiri olduğundan, hemen her dizesi, Türkiye devrimcisince ezbere bilinir. Sağcılar içinse, basmakalıp ideolojisini yarı gizleyerek, basit tasvirler ile yazan bir şairdir. Sağın şiir ve yazın büyüğü Mehmet Kaplan'a göre, Ahmed Arif, Doğu Anadolulu bir şair olduğundan, Doğu Anadolu'nun gerikalmışlığını, marksist ideolojisine basamak yapmıştır. Şiirini, marksizme "vasıta" kılan basit bir şairdir.[1] O, bir doğulu, bir marksist ve bir gerillacıdır.[2]

Bu değerlendirmelerden çıkarılması gereken sonuç, Ahmed Arif'in şiirinin yazınsal bir değerlendirmeye tabi tutulmadığıdır. Nasıl bir şiirdir onu şiiri?

Ahmed Önal (Ahmed Arif), 21 Nisan 1927'de, Diyarbakır'da doğdu. Babası, Kerkük Türklerinden Arif Hikmet, nüfus kâtipliği, nüfus memurluğu, nahiye müdürlüğü ve kaymakam vekillikleri yapan küçük bir memurdu. Annesi Sâre Hanımın tek oğludur. Ahmed Arif, bir buçuk, iki yaşlarındayken yitirmiş annesini. Onu, büyük bir saygıyla andığı üvey annesi yetiştirmiştir. Ahmed Arif, üvey annesine öylesine saygı duyardı ki, ondan "analık" diye söz edilmesine katlanamazdı. Bir gün, "Analığın nasıl?" demiştim de, büyük öfkesiyle karşılaşmıştım. Anne deyince, Sâre Hanımı değil de, üvey annesini anlardı.

Babasının memurluğu dolayısıyla, çocukluğu, Siverek'te, Karakeçi'de ve

Harran'da geçti. Buralarda, Kürtçeyi, Zazacayı ve Arapçayı öğrendi. Yaşadığı coğrafyanın efsane yaratmaya elverişli toplumsal yapısını, daha çocukluğunda kavradı. Şiirine yansıyan destan dili, o yaşlarda tanık olduğu olayların birden efsaneleşmesinden kaynaklanıyor. Sekiz yaşındayken, Kanlıkuyu Karakolu'nda, falakaya yatırılan bir Arap'ı kurtarıyorlar arkadaşlarıyla. İpten örülen sapanlarıyla polislerin üzerine taş atıyorlar, Arap kurtulup kaçıyor. Çarşıya geldiklerinde, olay, çok değişik biçimde ve yeni bir kahraman yaratımıyla anlatılıyor. Halk, "Arap'ı yatırmış polisler, vuruyorlar," diye ballandıra ballandıra anlatıyor. "Aslan kimin (gibi) bir babayiğit peydah olmuş (belirmiş) birden. Bıyıklarından adam asılır. Basmış Karakolu, kurtarmış Arap'ı."[3] Bu abartma, bu coşkulu efsane yaratma yöntemi, Ahmed Arif'in yaşam biçimi olmuş ve onun şiirini de bezemiştir. Destan dilini sevmesi, yaşadığı toplumun bir ürünüdür. Ahmed Arif'in, Cemal Süreya'ya yazdığı bir mektup var. Cemal, bu mektubu yayımlamak için çok uğraştı, ama Ahmed Arif'ten izin alamadı. Aslında, Cemal Süreya, "Papirüs"te yayımlamak için istemişti bu mektubu. Onun yaşamını, kendi dilinden yayımlamak ve yazın tarihine belge bırakmak istiyordu. Ahmed Arif de, bu tutumu benimsemiş, tüm yaşamını, renkli bir coşkuyla yazmıştı. Ama sonra vazgeçmişti. Bu mektupta, anlattığına göre, ilkokulun birinci sınıfındayken, okul yönetimini ele geçirmek için bir örgütlenmeye girişiyor ve başarıyor. "Ben," diyor, "daha ilkokulun birinci sınıfındayken ihtilal yaptım, okul yönetimini ele geçirdim." Demem o ki, şiirlerine yansıyan eylemci ruh, onun kişiliğinde var.

Ahmed Arif'in kökeni Kerküklü olmakla birlikte, Azeri değildir. Dedesi Ahmed Hamdi Bey, birçok yerde kaymakamlık ve mutasarrıflık yapmış bir Osmanlı yöneticisi. Babasının dedesi Mahmut Remzi Paşa, Osmanlı yönetiminin ileri gelenlerinden. Dedeleri arasında, başka paşalar da var.[4] Kısası, Ahmed Arif'in ailesi, eski Osmanlı soylularından. Kerkük'e de, Rumeli'den gelmişler.[5] Kürt olan annesi. Sâre hanım da, o çağın soylu bir ailesinin tek çocuğudur. Dönemin ünlü din bilginlerinden İmam Yahya Abdülkadir'in kızıdır. Onun babası da, Bingöl'ün ünlü aşiretlerinden birinin şeyhi Abdülkadir Cibrali'dir.[6]

Ahmed Arif, şiire, ortaokul sıralarında başlıyor. İlk şiirini "Yeni Mecmua"ya gönderiyor. "Yeni Mecmua"dan, kendisine bir yazı geliyor. Bu yazının içeriğini anımsamıyor. Şiirinin basılıp basılmadığını da bilmiyor. Kendisi, bu tarihi, 1939-1940 olarak söylüyordu. Bu tarihlerdeki dergileri taradım, ama bulamadım. Onun ilk şiiri, kuşkusuz önemli olacaktı. İlk şiirsever yıllarında, Nâzım Hikmet ve Faruk Nafiz hayranıdır. O döneminde heceyle yazıyor. Ortaokuldan sonra, babası, onu okutmak için yatılı bir okul arıyor. Çünkü, atılgan ve haşarı doğasından dolayı, Diyarbakır'da okuyamayacağını düşünüyor. Arkadaşlarına bağlılığı yüzünden, onlara uyup yaramazlık yapacağını hesaplıyor. Afyon Lisesi'nde, Gündüz Akıncı'nın öğrencisi oluyor. Gündüz Akıncı, daha sonraları, Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi'nde, Çağdaş Türk Edebiyatı Kürsüsü Bölüm Başkanı oldu. Benim gibi birçok insanın da, ilerici yazınla tanışmasına yardımcı olan iyi niyetli, anlayışlı bir öğretmendi. Ahmed Arif'in üzerindeki etkisi de olumlu oluyor. Gündüz Akıncı'nın önerisiyle, Cahit Külebi'yi, Behçet Necatigil'i ve Ahmet Muhip Dıranas'ı çok okuyor ve bu şairlerimizi çok seviyor. Bu şairleri çok okuduğu o yıllarda, birçok da şiir yazıyor. Ne yazık ki, o şiirlerini de yayımlamıyor. Kendisinin

Erdal Alova

TENSEMELER : GİZLİ İLİŞKİ

Bütün gece seviştiler
Kilere giren iki çocuk gibi.

Şarap içtiler ağızlarından.

Ut yerinden kişniş kokladılar.

Bütün gece seviştiler
Yeni taşınılmış bir şehirde
Uyunan ilk uyku gibi.

Şaraptan
Gövdelerin yabancılığından çok
Sırlarından sarhoştular.

(Işığın hohlamadığı kömür.
Tuzu ve buğdayı unutmuş sikke.
Toprağın ele vermediği
Bir tanrı yüzü.)

Bütün gece
Acıbadem koktu öpüşleri.

Akasyanın gözü önünde.

AÇIK ADRES

Kuzguncuk'ta oturuyorum
Martılarla aynı katta.

---

ifadesine göre, o şiirlerinin bir bölümü kızlarda, bir bölümü de poliste kalıyor.[7] 1943 yılında, Ahmed Arif'in başı, polisle dertte değildir. Anlaşılan o şiirlerini saklıyordu. Üniversite yıllarında, başı polisle derde girince, yapılan aramalar sırasında, polis, ne varsa alıp götürmüş, bu şiirler de kaybolmuş. Ahmed Arif'in yazın birikimini, lise öğrenciliği sırasında, Halkevi kitaplığı sağlıyor.

Halkevleri'nin önemi bir kez daha beliriyor, önemli bir şairimizin anılarıyla. O dönemde yazdığı şiirlerini sevmiyor anlaşılan. İlk yayımlanan şiiri "Rüstemo". "Varlık"ın çıkardığı bir antolojide yayımlanmış. Bu şiirini, kitabına almadı. Basit buluyordu onu. Kitabına almadığı şiirlerinde, kendisinin yarattığı biçemden ve deyişten eser yok. Bu yüzden, onları, kitabına almıyor. Örneğin, Afyon Lisesi'nde yazdığı şiirlerden birisi şöyle :

Bir mavi gül bahçesi yorganım
Uyku saçlarımın meçhul şarkısı
Sonra yastığımda ilk gölgen kızlık
Ve ilk unutulmuş hürriyet raksı

Yumuşaklığında köpükten öpüşlerin
Mukaddes günahlar cenneti oda
Dikişsiz beyazlığında tüllerinin
Bir ay süzülecek buluta

Ve bir mavi şarap gözlerindeki
Musiki gölgelerinde yorgun
Sen hep öylesine güzel sevdalım
Ben sana Allahsızcasına vurgun

Bu şiirde, Ahmed Arif olan tek dize, "Ben sana Allahsızca vurgun". Öbürleri, o tarihlerde kendisinin tanışamadığı, ama Ahmet Muhip Dıranas'ın çok iyi tanıdığı, Ahmed Arif'in de, Dıranas aracılığıyla yakınlaştığı Baudelaire. Ahmet Muhip'in şiirine de, bir cümleyle değineyim : Gerçek Avrupalı bir şair. Baudelaire'i, denebilir ki, dize dize öykümüş, ama hiçbir zaman Baudelaire olmamış bir şair. Doğrusu böyle şey görülmemiştir dünyada. Tam bir Baudelaire'yen, ama kendisi. Bence, Ahmed Arif, o dönem şiirlerini, kendisini bulamadığı şiirleri olarak değerlendirip kitabına almamıştır. Ahmed değin, kendisi olmaya titiz şair çok az bulunur. Bir bakıma, şiiri, kendisi için bir sanat sayan bir mizaca sahipti. Kitabına almadığı şiirlerinden birisi de "Tutuklu" adlı şiiri :

Birden
Kurşun yemiş gibi susar
Gözbebeklerime karşı
Susar da
Açılıp yol verir şehir
Sade radyolarda bir gamlı hava
"Elâziz uzun çarşı"

Firarda gözüm yok
Namussuzum yok
Yok pişmanlık bir halim
Yaslanıp
Bir cıgara yakmak isterim
Dumanı cevahir değer

Mağlup mu desem mahçup mu
Ama ikisi de değil
Ben garip sen güzel
Dünya umutlu
Öyle bir tuhafım bu akşamüstü
Sevgilim
Canavar götürür gibi
İki yanım
İki süngü

1951'de Ankara Cezaevi'nde yazılan bu şiir, tam anlamıyla, Ahmed Arif'in şiirinin ipuçlarını veriyor. Ancak, dikkat edilirse, bu şiirde "Sade radyolarda gamlı bir hava", "Ben garip sen güzel", "Öyle bir tuhafım bu akşamüstü" gibi, Orhan Veli estetiğiyle söylenmiş dizeler var. Bu dizeler, Orhan Veli'nin dize kuruluşuna benzemez. Bunu söylemek istemedim, söylediğim, Orhan Veli'nin açtığı yolda yaratılan Türkçe dizenin estetiğini taşır. O dönemin şairlerinin şiirlerine baktığımızda, bu tür deyişlere çok rastlarız. Ama, bu şiirde de, "Yok pişmanlık bir halim", "Dumanı cevahir değer", "Canavar götürür gibi", "İki yanım / İki süngü" gibi, Ahmed Arif olan dizeler var.

Bu şiirlerde, henüz Ahmed Arif yetişmemiş. Ahmed Arif'in süzülme döneminin ürünleri bunlar. Dikkat edilirse, bu şiirlerde "ses" önemli. Halk ezgilerinin tek düzeli seslenişi var. Biraz yüksek bir sesleniş, ama "ses" sadece. Oysa, Ahmed Arif, "ses"i, şiir için "afyon" sayıyor. Cumhuriyet gazetesinde, Yurdagül Erkoca ile yaptığı bir konuşmada, "Ses benim için afyondur. Benim şiirimde söz vardır. Şiir benim öfkem, benim sinirim, benim küfrüm, benim isyanımdır. Başka ne olabilir? Benim öfkem, isyanım, sinirim nerden geliyor? Toplumun belli bir halinden geliyor. Deli değilim kendi kendime öfkeleneyim. Bir şairin toplumun yaşadığı sorunlardan etkilenmemesi mümkün mü?" diyor.[8]

Ahmed Arif, şiiri bir söz sanatı saydığını, Muzaffer Erdost'a ve Cemal Süreya'ya da söylemişti. Hatta, Cemal'in, "Onun şiiri, konuşmasından alınmış herhangi bir parça gibidir; konuşması ise şiirin her yöne bir devamı gibi. Bir bakıma 'Oral' (ağıza ilişkin) bir şiirdir onunki."[9] yorumu, Ahmed Arif'in yorumudur. Doğrusu, ben, bu yorumdan bir şey anlamış değilim. Söz'e dayanan bir şiirin "oral" olması, bir eksikliktir gibime geliyor. Bana göre, Ahmed Arif'in şiiri, gerçekten söze dayanan bir şiirdir, ama "oral" değil, yüksek sesli sözlerden kurulmuştur. Bu şiiri, içinizden okuyun, sizi büyüleyemeyecektir. Mırıldanın, biraz keyifleneceksiniz. Sesinizi yükselterek okuyunuz, coştuğunuzu göreceksiniz. Yüksek sesli sözcükleri arıyor, sonunda da buluyor. Yüksek sesli sözlerden örülmemiş şiirlerini benimsemiyor, bu yüzden de kitabına almıyor.

Ahmed Arif, kendi şiirini buluncaya değin sabretmiştir. İlk şiirlerini, birden piyasaya sürmemesi, bu yüzdendir. 1948'de, kendisini sorguluyor. Cemal'e yazdığı mektupta, bu sorgulamayı uzun uzun anlatmıştı. Orhan Veli şiirini çok cılız buluyordu. Toplumun sorunlarına ayna tutamıyordu bu şiir. Şiir, salt gerçekliği yansıtarak şiir olmaz. O şiiri, "sessiz bir şiir" olarak görüyordu. Her şeyden önce, şiirde, "mısranın namusuna" inanıyordu. "Şiirsel

yükten mahrum" bir sözün şiir olamayacağını düşünüyordu. Sonunda aradığı şiiri buldu : Yüksek sesli sözlerden oluşan, düşünceyi yadsımayan, ama şiirselliği olan şiir. 1948'de "Varlık"ın çıkardığı ve Attilâ İlhan'ın düzenlediği *Antoloji*'de yer alan "Rüstemo", gerçekten ayrı bir sestir. Kendine özgü bir şiirin ipuçlarını buluruz onda.

Dize (mısra), Ahmed Arif'in şiirinde çok önemlidir. Şiir, dizelerle kurulur. "Şiirde mısranın haysiyetine inanırım," diyor.[10] Şiirlerinde de, "mısra" sözcüğünü, türlü imge yapımında kullanır. Yaşamı bir mısra boyu maceradır :

Nasıl da yılları buldu,
Bir mısra boyu maceram...[11]

Dizeyi, kimi zaman bir silah gibi kullanır; "mısra", içinde biriken öfkenin hançeridir :

İçim bir suskunsa tekin mi ola?
O Malta bıçağı, kınsız, uyanık,
Ve genç bir mısradır
Filinta endam...[12]

"Mısra çekmek", onun en keyiflendiği andır. Sevgilisi için yapar bu işi :

Ruhum...
Mısra çekiyorum, haberin olsun[13]
(...)
İlân-ı aşk makamından bir mısra
Yeşerip kımıldar içimde,
Düşer aklıma gözlerin...[14]

Her duygu, her düşünce, içinde birer dize olarak özümlenir :

Cihanlar, çocuklar, kuşlar içinde
Sızlar bir yerlerin
Adsız ve kayıp
Sızlar, usul-usul, dargın,
Ve kan tadında bir konca,
Damıtır kendini mısralarınca...[15]

Şiirin kalıbını, mısra mısra döker, herkesi mısraları çağırır evrensel kardeşliğe :

Ve ben şairim.
Namus işçisiyim yani
Yürek işçisi.
Korkusuz, pazarlıksız, kül elenmemiş,
Ne salkım bir bakış
Resmin çekeyim,

Ne kınsız bir rüzgâr
Mısra dökeyim.[16]

Duyar mısın, anlayıp sızlar mısın ki?
Gece, samanyollarında rüzgâr çıkıncayadek,
Mısralarım kardeş - kardeş çağırır
Amân amân hey...[17]

Ahmed Arif, şiirinin "öfke ve isyan" olduğunu söylüyor. Bu öfke ve isyan, nereden kaynaklanıyor? Kuşkusuz, her toplumcu şairde görünen tavırdır bu. Ancak, şiiri, öfkeyi yerleştirmenin biçimi farklı olur. Her şairin, kendi biçemi vardır. Ahmed Arif, aşiret töresiyle yetişmiş. Kendisi bir aşiret çocuğu değil, ama babasının görevi dolayısıyla, hep Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da, ilçelerde ve bucaklarda büyümüş. Bu yörelerimiz, hâlâ, aşiret yapısından kurtarılamamıştır. Aşiret insanında "asabiyet" yani kanbağına dayalı bir öfke vardır. Aşiret asabesi, her zaman öfkeli insan yaratır. İbni Haldun, aşiret yaşamındaki bu özelliği ilk saptayanlardandır. *Mukaddime*'de, "kabile asabesi"nden uzun uzun söz eder. Ahmed Arif, aşireti çok önemsiyor : "Aşiret, çocuğu, kızı ve gelini korur. Çocuk herkesindir." Aşiret duygusunu, insanın bir iç bezeği gibi düşünüyor. "Aşiret insanları yalan söylemezler, dürüsttürler."[18] Doğal ki, kendisindeki aşiret anlayışını belirtiyor. Yoksa, aşiretin evrensel dürüstlüğünden söz edilemez. Çünkü, aşiret insanı, yüksek üretim aşamalarına varmamıştır. Genellikle "talana ve çapula" yönelir. "Kan davası", aşiretin inanç sistemi içinde yer almıştır. Her kan davası olayında da, bir kalleşlik vardır. Pusu kurulur, kanı akıtılmak istenen insan öldürülür. İnsanı, namazın üzerinde bile vururlar. Elbette, işlerine geldiği gibi konuşurlar, çıkarlarına göre söz kurarlar, dolayısıyla yalan da söylerler. Mertliğin yanında puştluk da olacaktır ve de vardır. Kendi aşireti içinde yalana ve dürüstlüğe aykırı davranamaz, ama başka aşiretlere karşı çok namert olabilirler. Nitekim, aşiretlerin zaman zaman çatışmaları, zaman zaman da birleşmeleri, o andaki çıkarlarına göre davranmalarının ürünüdür. Aşiret insanı, çok ilkel üretim araçlarıyla, çok kısıtlı üretim güçlerine sahip olduğundan, sürekli tedirgindir. Bundan dolayı da, öfkelidir, sinirlidir.

Ahmed Arif'in şiirini, bu yapı içinde ele alınca, daha sağlıklı sonuçlara varmak olanaklı olabilir. Ahmed Arif, "Şiir, anlaşılır olmalıdır ve insanı yüreğinden yakalamalıdır," diyor.[19] Bence, Ahmed Arif'in şiirini, bu cümle tümüyle anlatıyor. Bu arada, şiirini geliştirmek isteyen şairlere, şunları salık veriyor : "Şiirini zenginleştirmek isteyen şair, Fransız şiirini iyi bilmeli. Pablo Neruda'yı bilmeli. Arap şiirini incelemeli. Kitab-ı Mukaddesi okumalı."[20] Şiirseli ve düşünceyi birlikte öneriyor. Kendisinin şiirinde, Pablo Neruda'yı bulmak olanaksızdır. Ama, şiirde ideolojinin ve halk motiflerinin nasıl kullanılacağını göstermesi bakımından önemli bulmuş ve yararlanmış belli ki. Arap şiirinin ve Kitab-ı Mukaddes'in ise, gelenekle ilişkisi bulunuyor. Ama, şiirinin özünü göstermesi bakımından, bu sözlerine dikkat etmek gerekiyor. Ahmed Arif'in şiiri nasıl bir şiirdir? Bu sorunun yanıtını, yukarıdaki sözleriyle birlikte araştırmalıyız.

Her şeyden önce, dilimizde etkisi yüksek sözcükleri seçiyor. Günlük

Turgay Fişekçi

KUVÖZ

Heyecanla kalkıyor başım yastıktan.
Bugün de doğdum.
Bahçede çan çiçeklerinin çınıltıları
Camda kül kedi, gözleri Kütahya çinisi

Senin dünyandayım.
Kuzu kestanesi kokuyor yüzün
Her şey iki insan arasında olması gerektiği gibi.
Küstümotuna kimse dokunmuyor
Küpeçiçeği başucuma sarkıyor.
Bir iç sıkıntısı
Odamızı genişletir Trakya'ya doğru
Klarnet sesleri çoğaltır hayatın anlamını
Köyevleri siler gözyaşımı.

Hiç çıkmak istemem bu kuvözden
Yatağımız, birlikte yaptığımız salımız
Oradan seyrediyoruz
Tufan'ına doğru uzaklaşan dünyayı.

---

konuşmalarımızda, çok önem vermediğimiz sözcükler olabilir bunlar. Ama, masallarda, ağıtlarda, ve türkülerde okuduğu dille besliyor şiirini. Bu sözcük ekonomisi, dizenin özgün kuruluşuna ve şiir yükünün yoğunluk kazanmasına yol açıyor. Konuşma diliyle özdeşleşiyor, halkın canlı, renkli, gürül gürül dilini yakalıyor. Ama, kendisi, hiçbir zaman şiir dilini, konuşma diline indirgemiyor. Şiirinin mayası olarak kullanıyor bu dili. Örneğin,

> Meltemin bir tadı ustura ağzı
> Biri kız memesi, tılsım,
> Yağmurun bir damlası süzülmüş küfür,
> Bir damlası aşk.[21]

dizelerinde, "kız memesi", halk dilinden alınmış. Sert, ellenmemiş, diri. Bu özellikleriyle insanı uyarıcı, çekici. "Tılsım", masal dilinde çok kullanılan, nerdeyse konuşma dilinden uzaklaşmış bir sözcük. Büyü, sihir, giz anlamlarında. "Meltem"in, "tılsım" olması ise, tüm masallarımızda kullanılan bir imge. En gizli haberler, rüzgârın ve kuşun kanadında gönderilir. "Yağmurun bir

damlasının süzülmüş küfür", bir damlasının da "aşk" olması, örge olarak, masallarımızda görülen, iyileştirici ya da durumu kurtarıcı olan bir nesnenin bir yanının zehir, bir yanın şifa olması gibidir. Ne ki, "küfür" ile "aşk" birbirinin karşıtı değildir. Bütün bunlardan, Ahmed Arif'in şiirinin dokusu çıkıyor. Onun dili, görüldüğü gibi, kesinlikle türkü dili değildir.

Ahmed Arif, kendisini sorgularken, Orhan Veli, Türk şiirine egemendi. O günün tüm yetenekli gençleri, Orhan Veli'nin izinde şiir yazıyorlardı. Fazıl Hüsnü, Cahit Külebi, Ahmet Muhip, Cahit Sıtkı gibi kendilerini kanıtlamış birkaç şair, kendi biçemlerini yaratmışlardı. Ama, Türk şiiri, bunların etkisinde değildi. Orhan Veli, başlıbaşına bir yetenekti, ama alaycı, esprili bir dille, şiiri şiirsellikten uzaklaştırıyordu. Ahmet Hamdi Tanpınar ise, eski şiirimizle Fransız şiirinden kurulmuş bir yapıyı zorladı. Onun şiirlerindeki Fransız etkisi yadsınamaz. Aşiret töreleriyle yetişmiş birisinin şiir dili, bunlardan esinlenerek örgütlenemezdi. Ona, yeni bir sözcük ekonomisi gerekirdi. Bohemi, sessizliği, gerçekten kaçmayı amaçlamış Fransız şiiriyle, aşiret ruhu yansıtılamaz. Ayrıca, yurt gerçeklerine de aykırıdır böyle bir tutum. Fransız sömürgecidir, Anadolu ise sömürülmektedir. Karşı tarafta bir şiir var : Nâzım Hikmet'in yarattığı şiir. Rıfat Ilgaz'ın, Suphi Taşhan'ın, A. Kadir'in açmaya çalıştıkları yol, bu şiirin yoluydu. Bir de, Niyazi Akıncıoğlu var. Sağlam bir şiir dokusuna sahip. Bir genç şairin karşısına Nâzım Hikmet'i, birden koymamalı. Dengeli biçimde özümsetmeli. Birden çıkarırsanız karşısına, paniğe kapılır ya da kopyaya başlar. Bunu da yapamazsa, ters akımlara kapılır. Hidrojene karşı Kürt hançeri ne yapar? Etkilere, bile bile kucak açan bir şairin soylu bir yol seçtiği söylenemez. Bu yol ile deneyimci olunur, ama şair olunamaz.[22] İşte bu sorgulamasından sonra, şiirini, moda sayılabilecek etkilere kapadı.

Ahmed Arif, öyle bir şiir dili oluşturdu ki, şiirleri, yazdıktan sonra dinlenmeye ve yayımlamaya vakit bulamadan dillere düştü. Bir yerde okusa, hemen ezberleniyor ve yüksek sesle okunuyordu. Böyle bir durum, onun başına, yaşamının sonuna değin sürecek büyük dertler açtı. Ahmed Arif, Gençlik Derneği'nin üyesiydi. Gençlik Derneği, Türkiye Komünist Partisi'nin gençlik düzeyinde çalışan bir örgütüydü. 1947'de, Ahmed Arif, İtalyan komünisti Togliatti için bir şiir yazıyor. Daha şiirin adını bile koymamıştır. Togliatti, o dönemde, yalnız İtalyan işçi sınıfının değil, tüm dünya işçilerinin en önemli adamı. Komintern'in üyesi ve en etkili kişilerinden birisi. Togliatti'yi faşistler vuruyorlar. Şiiri henüz tamamlamamış. Kahvede otururken, bir arkadaşı geliyor. Ceketinin cebinde bir kâğıt görüyor. Şiir olduğunu anlıyor, alıp okuyor. Ahmed'e haber vermeden götürüp daktiloyla çoğaltıyor. Birkaç gün sonra, bir arkadaşı, "Senin bir şiirin Melahat'ın evinde bulundu. Seksen nüsha," diyor. Melahat Hanım, Ahmed Arif'in arkadaşı, felsefe doktorası öğrencisi. Togliatti için yazılan şiirin daktiloyla yazılmış seksen nüshası, rulo halinde, radyonun arkasından alınıyor. Melahat Hanım, Türkiye Gençlik Derneği'nin yönetim kurulu üyesi. Yönetim kurulunun beş üyesini tutukluyorlar. Açık bir provokasyon, bir ihbar var. Bütün bunları bahane ederek derneği kapattılar. Şiiri bahane ediyorlar ama, mahkemede, şiirden bir kez olsun söz edilmiyor.[23] Şiir, zaten tamamlanmamıştır. Ahmed Arif'in belleğinde kalan bölümü şöyle :

Suat Vardal

BOŞUNA BEKLER BİZİ

mermer kentler kurmaya
yeter de gücümüz
ömrümüz yetmez yaşamaya
barbarlar gelir bitirir işimizi

isa'yı su üstünde yürütmeye
şiire yeter de gücümüz
bir türlü yetmez aşka

bir kent bir sokak
bir oda bekler de bizi
yetmez gücümüz

boşuna bekler bizi mermer kentler
aşk, boşuna bekler kapılarında

Palmiro, Palmiro şanlı işçi,
Sıcak yaralarındaki barut kokusu
Kesik, anaların sütü
Ve kaçmıştır bebelerin uykusu
Korku katedrallerinde yarımadanın
Gün görmüş meydanları Roma'nın
Bizimledir
Mavi mavi eser deniz meltemi
Sicilya'nın güneşli kalçaları
Kartpostal dalgınlığında Napoli bahçeleri bizimle
Bizden yanadır hava
Bizden yanadır su
Bizden yanadır Sinyor de Gasperi'nin
Ve bütün sinyorların korkusu
Ürkmüştür manastır fareleri

Ahmed Arif bunu şiir saymıyor. Halkın huzuruna çıkarılamaz, ama mahkemenin huzuruna çıkarılır. Bu dönemde yazdığı birçok şiiri, hemen Kürtçeye, Zazacaya çevriliyor ve her yerde okunuyor. Ahmed Arif'in başını derde sokan en önemli konu da bu.

Ahmed Arif'in şiiri, sonunda siyasal bir anlam kazanıyor. Şiir olarak değil

de, siyasal bir bildiri gibi değerlendiriliyor. 1951'de, komünist düşünceleri yaymak istediği ve bu amaçla yasadışı Türkiye Komünist Partisi içinde çalıştığı savlanarak tutuklandı. Dosya numarası 1951/82. O dönemde, ülkede sıkıyönetim yok, ama Türkiye Komünist Partisi üyeleri, vatan ihanetiyle suçlanarak askeri bir mahkemede yargılanıyorlar. Ahmed Arif, savcının tüm ısrarlarına karşın, savcıya yazılı ya da sözlü bir savunmada bulunmuyor. Cezaevi Müdürü'nün ve Savcı'nın tüm baskılarına direniyor. Sonunda, örgütün merkezi olarak İstanbul kabul ediliyor ve Ankara'da tutuklananlar, İstanbul'a götürülüyorlar. Orada, Sansaryan Han'da, Siyasi Şube'de, Türkiye'nin birçok yazarına ve aydınına, siyasal tarihimize tarihsel bir ayıp olarak geçen işkenceler yapılmıştır. Bu günlerde Ahmed Arif hastadır ve çok zayıftır. Enver Gökçe de, bir hücre ötesinde işkence görmektedir. Orhan Suda'ya, Kemal Ergin'e, Muzaffer Arabul'a, Zeki Baştımar'a yapılan işkenceleri duyuyor.

Şiiri, bu yüzden, acının ve direnmenin şiirine dönüşüyor. Bu işkence, Ahmed Arif'te, şiirin acı ürünü olduğu gibi, bir kanı uyandırıyor : "Acı çekmeyen, kimse, şair olamaz. Acı çekmek de, her kula nasip olmaz." □

* Bu yazının ikinci bölümü : "Ahmed Arif'in Şiirinin Yapısı" gelecek sayımızda yayımlanacaktır.

(1) Mehmet Kaplan, *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri,* Devlet Kitapları, İstanbul 1973, s. 518.
(2) Mehmet Kaplan, agy, s. 517.
(3) Refik Durbaş, *Ahmed Arif Anlatıyor,* Cem Yayınevi, İstanbul 1990, s. 9.
(4) Refik Durbaş, agy, s. 11.
(5) Refik Durbaş, agy, s. 12.
(6) Refik Durbaş, agy, s. 12.
(7) Refik Durbaş, agy, s. 22.
(8) Yurdagül Erkoca, Cumhuriyet, 25 Ocak 1987.
(9) Cemal Süreya, Papirüs, Ocak 1969.
(10) Refik Durbaş, agy, s. 38.
(11, 12, 13, 14) *Hasretinden Prangalar Eskittim,* 25. Basım, ss. 33, 24, 38, 19.
(15, 16, 17) *Hasretinden Prangalar Eskittim,* agb, ss. 53, 65, 60.
(18) Refik Durbaş, agy, s. 54.
(19) Refik Durbaş, agy, s. 66.
(20) Refik Durbaş, agy, s. 67.
(21) *Hasretinden Prangalar Eskittim,* agb, s. 60.
(22) Refik Durbaş, agy, s. 18 ve sonrası.
(23) Refik Durbaş, agy, s. 73.

SEVİM BURAK

Yanık Saraylar
Afrika Dansı
Sahibinin Sesi
İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar

ADAM YAYINLARI

SARI PAŞA İLE MUAMMER BEYİN KIZI

Orhan Barlas

Ortada Mahir Günşiray, yani Atatürk; sağda, ücretini az bulduğu için sesini yükselten, bu yüzden de Umur Bugay'ın korku filmi kahkahaları arasında canına kıydığı oyuncu Hüsnü Bey'in milyarder dünürü (*Bizimkiler*), yani burda köylü; sağda tanıyamadığım bir bey, yani İsmet Paşa. Florya Deniz köşkündeler. Bu fotoğraf beni dinlendiriyor. Üç kişi, kim bilir aralarında neler konuşuyorlar? TRT için yapılan Atatürk filmlerinden biri bu olacakmış.

Atatürk filmi bizim tükenmez, sonu alınmaz sorunlarımızdan biri. Elli yıldır ne çekilir, ne kökten vazgeçilir. Bu süreğenlik de, yerine gününe göre, bazen sıkıcı, bazen eğlendirici olur. Şu sırada eğlenceli günler yaşıyoruz. Böylesine onulmaz bir güçlüğün bir başka ülkede yaşanacağını sanmıyorum. Sözgelimi bu türden bir filmi çekmek Suudi Arabistan'dan kimsenin aklına gelmez. Yahudilerden gelen, kısa bir süre Bizans'ta Hıristiyanları uğraştıran, sonra da Müslüman'lara çeki taşı gibi yerleşen sıfat yasağı belli... Libya'da çekilse, Hamza görülür, Ebu Sufyan görülür, Hind görülür, Ömer görülmez, Ali'nin kılıcının ucu görülür, buncası da yeter. Başka ülkelerde, işini bilen, sonunu kazançlı bulan canı çekerse Bismarck ya da Napoleon'un, canı çekerse İsa, Musa, Paulus, Petrus ya da Davut'un yaşamını filme çeker. Yaşamı anlatılan "*onların Tanrı elçisi*" bütün bütüne rezil edilmişse, beş on dini bütün cam çerçeve indirirler. Yapımcı buna sevinir, çünkü böylece cam çerçeve parası milyon katı ile çıkar. Belli olmaz, belki de bu gösteriler özel olarak "sahneye konur". Çünkü bu oyun böyle oynanır.

Biz, iki arada bir derede bunca yıldır sancılanıp dururuz. Gün olmuş, sıfat yasağının üzerine bir de Atatürk yasağı eklenmiş. Atatürk çok büyük, Atatürk bir gelmiş, bir daha eşi örneği gelmez. Uludur, yücedir, "ebedidir" diye diye O'nu da bir "dokunulmaz" yere koymuşuz.... Ama Türkiye Doğu ile Batı arasında bir *gümüş köprü* (altın değil, çelik de değil, gümüş olacak). Konumu böylesine önemli olan (!) bir ülkede bir Atatürk filminden nasıl vazgeçilir? Elli yıldır bu sakızı çiğner dururuz.

Okuduklarımı iyi anladımsa, Atatürk filmi konusunda 12 Eylül döneminde bir sıçrama yapılmış. Org. Evren ülkenin kalburüstü sanatçılarını toplamış, konuyu enine boyuna tartışmışlar. İlginçtir, Atatürk'ün son isteklerini, sırtını bir referanduma da vererek yerle bir eden iktidar, O'nun yaşamını filme çekme gereğini duyuyor...

Toplantıya katılanlar, Org. Evren'le açık yürekle ve özgürce tartışmışlar ve sonunda "on yazara senaryo ısmarlanmış ve her birine on beşer milyon lira ödenmiş". Burada iki satır başını vurgulamak isterim. Senaryolara "değer biçme" işlevi AKDTYK'ye (bizim kurum boğazlandıktan sonra yerine geçen kuruluş) verilmiş. Benim bu kurumun beğenisine, değer yargılarına, ölçülerine güvenim yok. Film TRT televizyonunda gösterilecektir, yani bu kurumun denetimi ile "yaşama geçme" hakkını sağlayacaktır. Buna da güvenim yok. Bundan sonra yazacaklarım bu çekinceler, "önyargılar" çerçevesinde göz önünde tutulmalıdır.

Şimdi sorabiliriz : Atatürk filmi nasıl bir film olmalıdır? Atatürk filmini kim(ler) yapabilir?

Atatürk filmini çekene sınırsız özgürlük tanımak gerekir. Özel yaşantısı bu ölçü ile ele alınmalıdır, devlet adamı kimliği, görüşleri, eğilimleri de hiçbir koşula bağlı kalınmadan belirtilmelidir. Elbette bu bağlamda tek ölçü filmi yapanın, Frenk deyimi ile "gerçekleştirenin" bakış açısıdır. O sanatçı, özel yaşamında ve siyasette uyguladığı işlerde Atatürk'ü nasıl görüyorsa bunu olduğu gibi yansıtmalıdır, bu yetki kayıtsız koşulsuz ona tanınmalıdır. Somut konuşalım : içki içmesi, çapkınlıkları, özel merakları, ilgileri, iki yönlü iş görmesi, (varsa) sözünden dönmesi, vefasızlıkları, acımasızlıkları şundan bundan çekinmeden sergilenebilmelidir. Elbette bunların tam karşıtları da o derecede geçerli olmalıdır... Atatürk İngilizlerin Adamı mı idi? Bağımsızlık Savaşını aslında Sultan Vahdettin mi yapmıştı? Atatürk'ü Falih Rıfkı, Yakup Kadri, Şevket Süreyya, Lord Kinross, Yahya Kemal, Karabekir Paşa, Rıza Nur ayrı ayrı, nasıl görmüşlerse, bunlardan beğendiğinizin gözü ile anlatmak hakkınızdır... Şu koşullarda bu olacak iş midir, yoksa çekilse çekilse bir günler Sovyetlerin Lenin, Stalin ya da Yugoslavların Tito filmlerine benzer bir film mi çekilebilir; sorunun can alıcı yeri işte bu sorudadır. Bir ucundan bu soruna yaklaşabilmek için öbür soruya geçelim : Atatürk filmini kimler yapacaktır?

Devlet mi? Türk sermayesi mi, yoksa yabancı sermaye mi? Bir yana koymak için sonuncudan başlayalım : Çok uzak olasılıkla olsa da yabancı sermaye bu işe para yatırabilir. Bunun öncel koşulu belli : kazanç sağlamak... Gandhi, Casus Lawrence, Zapata ya da Bolivar'ın yaşamları nasıl filme alınmışlarsa Atatürk'ün yaşamı da filme alınabilir. Ama, o filmler "iş yapmışlardır", Atatürk filminin çekilmesi de iş yapmasına, "ticari sinema" kurallarına uymasına bağlıdır. Sinemanın "iş adamı" bunu pek umutlu görmezse ortaya uyanıklar çıkar. Bir günler Douglas Fairbanks'in oğlu ortaya çıkmıştı, şimdi de Sir Laurence Olivier'in oğlu boy gösterdi. Elbette bunların derdi davası iyi film yapmak değil, Türk devletini en duyarlı yerinden okşayarak "yollarını bulmak".

Gelelim bizim sinemamıza... Şu koşullar içinde bu sinemadan eli yüzü düzgün bir Atatürk filmi beklemek saçma olur. Sabah akşam "işlerin bozuk" olduğundan yakınan, ürettiği üç beş filme salon bulamayan, video'ya aktarıp piyasaya süren, kotardığı bilmem kaç film için devlete el açan, onu da eline yüzüne bulaştıran sinema sermayesi (iş alemi) nasıl kendi kesesinden Atatürk filmi çekebilir?

Öyle ise "gayret gene" Devlet Baba'ya düşüyor. Atatürk'ü sevenler, devleti çok sevenler, sanatı daha çok sevenler, sinemayı ondan da çok sevenler

İnci Asena

EVLENDİK. MUTLUYUZ

Sting'in kenarları buruşmuştu zaten duvarda
Söküp attım çöp sepetine.
O da Madonna'yı kardeşine vermiş.
Telefon paraları azaldı dedi annem.
Tellerde gidip gelen saçma
— ne güzel, ne heyecanlı —
Ayşeyle mayşeyle konuşmalar.
Futbol arkadaşları dalga geçiyorlar ya,
O diyor ki : Bir topun peşinde kaç aptal.
Uçarı düşlerimizi konuklarımıza yediriyoruz
Ağırbaşlı evciliklerimizde.
Başımızı kendi göğsümüze yaslayıp ağlıyoruz,
Birbirimizin kucağında — seni seviyorum canım, seni seviyorum.

Bir mahallebiciye gitsek
Bir gitsek mahallebiciye.

13 Aralık 1990

---

yüzlerini devlete, TRT'ye, Kültür Bakanlığına dönerler, ülkenin seçkin on yazarının elinden çıkan on senaryo eşiğe dayanmış bekler.

Siz bu filmlerin gerçekten "düşünce ve anlatım" özgürlüğüne uygun olarak çekilebileceğine inanıyor musunuz? Diyelim inandınız. Böyle çekilmiş bir filmin Türk televizyonunda gösterileceğine inanıyor musunuz? Ben inanmıyorum.

Böylesine titiz olmayalım. Film Sovyetlerin Stalin'i, Yugoslavların Tito'su gibi olsun, tek olsun da ziyanı yok öyle olsun... Hiç olmazsa tabu zincirini kırmış, bir başlangıç yapmış oluruz... Bu da saygıdeğer bir düşüncedir. Bir adım daha atalım. Siz bu filmin düzeyli, derli toplu, itici olmayan, "seyredilebilir" bir film olabileceğine inanıyor musunuz? Ben buna da inanmıyorum. Bunu açıklamak ödevimdir, borcumdur.

Aylardır TRT'nin dışarıya sipariş edip yaptırdığı, sonra da bize gösterdiği dizileri, yayınları izliyorum. İzlemeye çalışıyorum. Bunların yüzde doksanı düzeysiz, çapsız, ilkel "işlerdir", Baştan savma, şişirme birtakım yapıtlar oyun diye, eğlence yayını diye halka gösterilir. Yukarda "izliyorum" dedim, eksik oldu, çoğunda bir yere kadar dayanabiliyorum. Biçarelik, ilkellik, kötülük üstlerinden akıyor... Bence TRT budur, TRT'nin Türk sermayesine yaptırdığı

işler budur. İş ölçüsü, beğeni ölçüsü bu olan "bir işbirliği" düzeni Atatürk filminde neden, nasıl farklı davransın? Magazin basınının "bu izlence seyredilir", "ekranların başından ayrılmayın", "randevularınızı iptal edin" diye tanıttığı bir eğlence yayını var... saçmalık, düzeysizlik, iş görme kurallarına aykırılık her saniyede sırıtır, insanı tedirgin eder. Bu sığ gösteri için bir yandan devletten para alınır, bir yandan "örtülü reklam" izlenimi verecek işler çevrilir. Dolap iki başlı işler... Bunların yapımcıları Atatürk filmini nasıl düzeyli çekebilirler?

Burada bir iki açıklama yapmak gerek : Bu türden yapımlar için "iş yapanları" kınamıyorum. Alıcı bunu istiyor, yapan da kazanacak, isteneni yapıyor. Bu türden işlerde geçim için, ekmek parası çıkarmak düşüncesi ile çalışanlara da saygı duyarım. Yerlerinde olsam tam ben de onların yaptığını yaparım, kahvede haftalarca üstün film'de iş mi bekleyeceğim?.. Hatta, gırtlaklarına kadar servete gömülmüş oldukları halde oluk oluk para alanları da ayıplamıyorum. Ne yapsın adamlar? Herkes bir türlü yolunu buluyor, yarın öbür gün bu "alışveriş" arabası kalkabilir... Bana şaşırtıcı gelen bu kazanç dolabına ülküsel, sanatsal, düşünsel kalıplar bulmak, kılıflar uydurmak... Ne Atatürk'ü, ne sanatı! İş yapılıyor. Bu bağlamda bir iki noktaya değineceğim.

Şöyle böyle on yıldır "liberallik" denince gülpembe kesilenler, piyasa iktisadının "sadık ve vefakâr hadimleri" iş Atatürk filmi yapmaya geldi mi, hemen Kültür Bakanlığı'nın, TRT'nin kapılarına dayanıyorlar... Buna göre "özgürlük" yiyecek içecekten, beyaz eşyadan filan başlamalı, en son da sanata, düşünceye gelmeli...

Senaryo "müelliflerinden" biri "devlet" der başka şey demez. O soyut, o yüce devlet her şeyin dışında, üstünde tutulur. Bu ulu devletle iş yapar, onca emek verdiği yapıtı yakılır, acı acı bundan yakınır, Batı'nın kendisine sahip çıkmadığını belirtir, sonra gene devletle iş yapar... Yer alışını anlamaya çalışırım, bir türlü üstesinden gelemem. Bir başka "müellif" yurtta her şeyin yolunda gittiğini, tek belanın "bürokratlar" olduğunu yüz kez, bin kez vurgular. Ne söylüyor, ne amaçlıyor, anlamazsınız, sonra işte o "bürokratlarla" işleri olduğu ortaya çıkar. Bu da bir yöntem. Yapıtının adı "metamorfoz" muş, neden "transformasyon" değil, epeydir bunu da çözmeye çalışıyorum...

On senaryo yazılmış, yetkililere teslim edilmiş. Bunlardan yalnız ikisi çekim sırası alabilmişler, şu anda da biri ele alınmış... Recep Bilginer bir görüş ortaya attı, "Bunlar yayımlansın, kamuoyunun, sinemadan, yazından anlayanların haberi olsun, onlardan eleştiriler gelsin..." dedi. Bu görüşü benimsiyorum, yüzde yüz doğru buluyorum. Atatürk'ün son isteklerinin delik deşik edilmesi için halkın oyuna başvuruldu... Atatürk konusunda çekilecek film için de birkaç bin kişinin görüşü alınmış olur... Konu kapalı kapılar ardından çekilip kurtulmuş sayılabilir.

SONDEYİŞ : Atatürk için her şey söylenebilir, her öykü anlatılabilir, her türlü yorum yapılabilir. Ama bu özgürlük Latife Hanım için söz konusu olamaz. Latife Hanım altmış yıl kamuoyunun gözü önünden uzak kalmaya özen göstermiştir. Her türlü tartışmanın, dedikodunun, söylentinin ötesinde bulunmak istemiştir. Atatürk siyaset insanı idi, kamuoyunun içinde yaşardı. Latife Hanım en azından bir süredir öyle değildir. Oscar Wilde "sanatın aktöre ile bir ilgisi yok," dermiş; var, bazı konularda, sorunlarda fazlası ile var. Latife

Mete Özel

EJDER

oy(d)um
eskiden
ben
oydum

duydum
ki oyyy
yalnızlığım kazık kakılmış Ejder
ki nasıl (h)ak ettim / ermez aklı çocukluğumun

esrarım yalın kattı
gözlerim kara
d
e
r
i
n

a
y

k
u
y
u
s
u

şiirimin kuşu
uçtu
ki oyyy
ak tüyü kızıl kanıma değdi dondu
ki nasıl alev alev

Kasım 90

Hanımın duygularına, titizliğine, anısına saygı göstermek bu ilginin, bu "bağın" epeyi güçlü olduğu sorunun gereğidir. Gün gelir, Atatürk'ün yasakları unutulur, gider, ama Latife Hanımın kendi kendine koyduğu yasaklar eskimez, hep canlı kalır. □

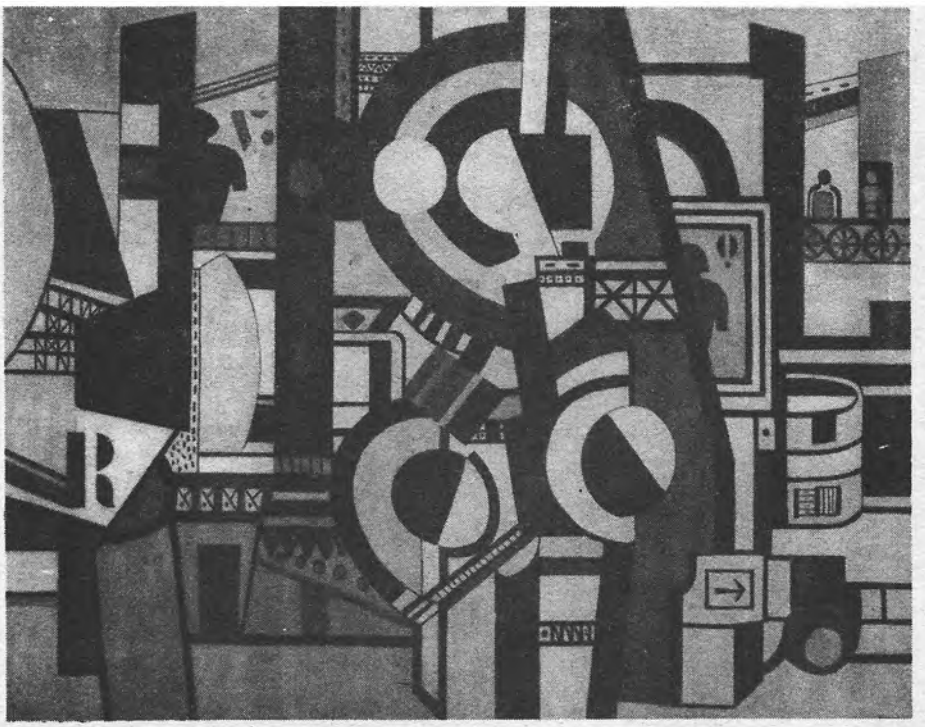
FERNAND LÉGER
1918-1928

Robert T. Buck

Léger en önemli ve en ileri yapıtlarından bir bölümünü 1918'le başlayan on yıl içinde üretti. O dönemde biçemi, pürizm olarak tanımlanan yeni uluslararası görsel dile günün pek çok Fransız sanatçısından daha çok yaklaştı.

Konstrüktivizm (yapımcılık), süprematizm, de Stijl ve başka akımlar, Paris'te üretilen sanat üzerinde henüz çok az etkiliydiler. Ama inançlarını terk etmeyecek ya da başkalarının düşüncelerini kendisininmiş gibi kullanmayacak kadar büyük bir sanatçı olan Léger, kendi kompozisyonlarında bu yeni biçemsel özelliklerden yararlanmayı da başarıyordu. Kendini asıl olarak, yeni dilin kişisel olmayan planlanmış matrislerini kendi figür ve nesnelerini yerleştireceği bir alan olarak kullanmaya verdi. Bu yazıda sanatçının 1918'den 1928'e kadar yaptığı resimleri kapsayan döneme damgasını vuran biçemsel dürtüler incelenecek.

Bu dönemde yaptığı manzara resimlerinin konuları fabrika ya da başka sanayi yapıları olarak beliriyordu. İnsan figürü kullanılıyorsa, bunlar *Canlı Manzara*'da (1921) görüleceği gibi birbirine kenetlenmiş kentsel yapının boyutları ve dinamiği

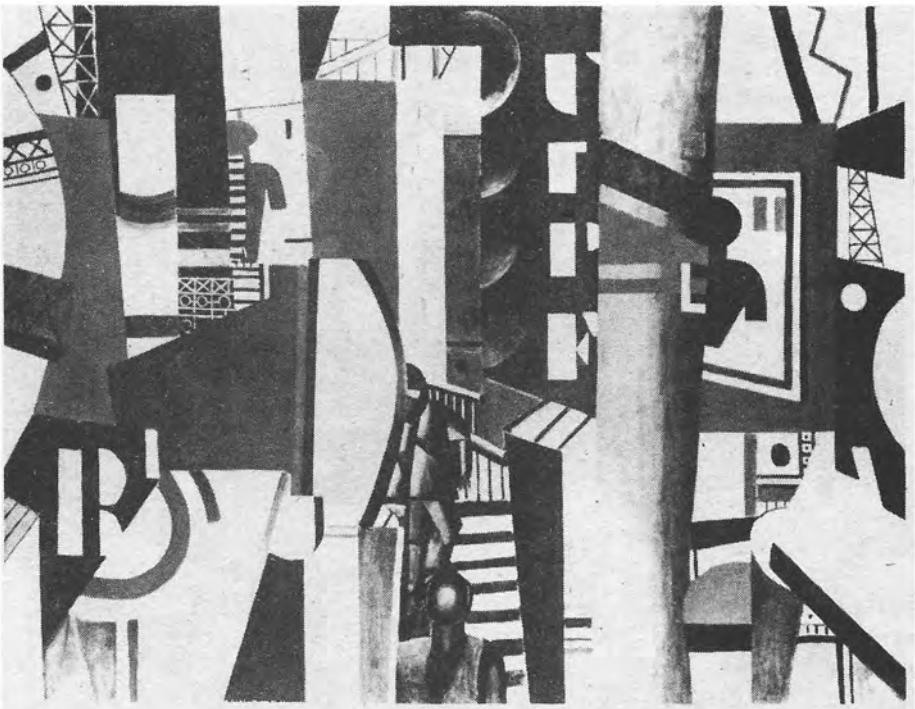


Kentte Diskler, 1919-20

yanında cüceleştirilerek veriliyordu. Bu verimli dönemin başlarındaysa, Léger en önemli tuvallerinden ikisini yarattı : *Kent* (1919) ve buna bağlı olan *Kentte Diskler* (1919-20). Sanatçının artık üne kavuşmaya başladığı bu dönemin önemli öbür resimleri *Tipografçı* (1917-18), *Mekanik* (1920), "Le Grand Deejeuner" diye bilinen *Üç Kadın* (1921) ve *Okuma* (1924) idi. *Okuma*, tamamlanır tamamlanmaz, Léger'nin en güzel yapıtlarından biri ve pürist özellikleri ele alış biçiminin örneği olarak kabul edildi.

Léger, bu yoğun ve zengin on yıl içinde yeni konular geliştirdi. Konularının çoğu resimlerinde yaşamı boyunca yer alırken, eşzamanlı olarak geliştirdiği düşüncelerinin bir bölümü de yavaş yavaş yapıtlarından çıktı. İnsanın yeni çağını ve onun makinelerini yücelten Léger, insanoğlunu, parçaların bir araya getirilmesiyle oluşan çevrenin uyumlu bir öğesi olarak işledi. Yapıtından kişisel ilişkileri çıkarma ve insanoğlunun duygusallık özelliğini yok etme çabası, onu, kusursuz bir biçimde iç içe geçmiş mekanik öğeler yoğunluğu arasında barış dolu yeni bir insan yaratmaya yöneltti.

Tipografçı Léger'nin ilk döneminin son resmi olan *Kâğıt Oyuncuları*'ndan (1917) hemen sonra yapıldı. Ama bu iki resim yan yana getirildiğinde, aralarında çok fark olduğu, *Kâğıt Oyuncuları*'nın, yapılmasına aynı yıl başlanan *Tipografçı*'dan çok Léger'nin ilk başyapıtı olan *Ormandaki Çıplaklar*'la (1909-10) biçemsel bir benzerlik taşıdığı görülüyor. Léger'nin "boru biçimi" diye anılan ve *Çıplaklar*'da kullanılmasıyla birlikte böyle eleştirilen biçemi, kompozisyonu ustaca renklendirilmiş, geometrik öğelerinin iki boyutlu olduğu *Tipografçı*'da görülmez. Yarı arkadan



Kent, 1919

görünen *Tipografçı* çevresiyle öyle başarılı bir biçimde kaynaşmıştır ki, resme bakan kişi figürü çevresinden ayırdedebilmek için, kompozisyonu oluşturan öğeleri dikkatle incelemek zorunda kalır. Figür bir baskı kalıbını inceliyor gibidir; yalnızca büyük bir "R" harfi izleyence fark edilebilir. Bu yapıtta üçüncü boyut hiçbir biçimde yer almaz; sanatçı, öğeleri üst üste bindirerek, üçüncü boyutu ya da uzamsal derinliği çağrıştırabilecek herhangi bir ipucundan kaçınır. *Tipografçı*'nın başındaki ilgi çekici yuvarlak başlık, böylece süprematist ve de Stijl tekniklerini anımsatan bir sistemle, arka-plana bağlanır. Arka-plan yerinde kalmayı reddedip balığın üzerinden aşağı doğru kayarak, yapıtı gene düzleştirir.

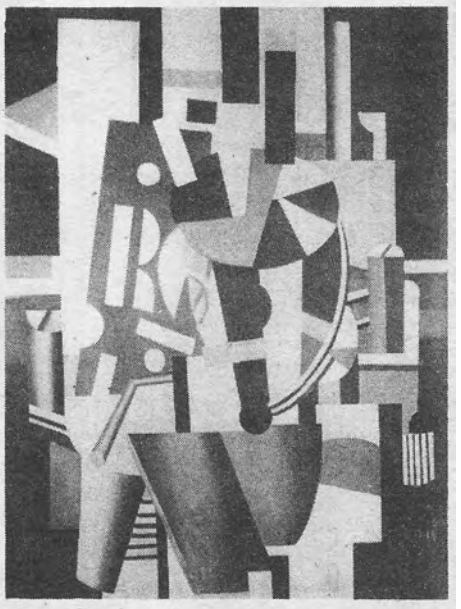
Kent'in, hem olağandışı boyutlarına, hem de sonraki tablolar üzerindeki etkilerine bakıldığında Léger üzerinde büyük bir etkisi olduğu görülüyor. Dönemin aynı sergide yer alan birkaç başka yapıtı da bu biçeme çok yakındır; hatta belki de bazıları *Kent* için yapılan ön hazırlık çalışmalarıdır. *Diskler* (1918), *Kompozisyon* (1918), *Disk* (1918), *Fabrikada* (1918), *Oku İzle* (1919) ve *Ölüdoğa* (1919) daha büyük bir kompozisyonun yeniden çalışılan parçaları gibi görünür. Bütün bunlar ressamın *Tipografçı*'da geliştirdiği, *Kent*'te genişlettiği, uzayın çarpıcı bir biçimde daraltılışını ortaya koyan, mekanize bir çevre içinde insan öğesini tam anlamıyla ikinci derecede bırakan, boyutların abartılmasıyla büyük bir acele duygusu uyandıran biçemin inatla yoğunlaştırılmasıdır.

1919'da yapılan ve ilginç bir resim olan *Soyut Kompozisyon*, Léger'nin önceki yapıtlarına bağlanamayacağı gibi, sonrası için de hiçbir ipucu taşımıyor. Bu oldukça büyük, fazlasıyla güçlü yapıtta, yeni, bölüm-

lere ayrılmış ve simgesel bir dağarcık içinde bir insan figürünün dış çizgileri belli belirsiz sunuluyor. Léger, güçlü ve büyük renk bölümleri içinde özellikle Le Corbusier'nin yapıtlarında ve Bauhaus biçeminde olduğu gibi, aynı zamanda hem güvenli, hem iyi düşünülmüş bir figür oluşturuyor. Bu yapıtta indirgeyici düşünüşün kişisel bir ustalık gösterisine dönüşen biçim, tümüyle arkitektonik *Duvar Kompozisyonu*'na (1926-36) kadar bir daha aynı yoğunlukta denenmemiştir.

Léger'nin 1919'dan 1921'e kadar olan yıllarda insan figürünü kompozisyonlarına sokuşu, *Soyut Kompozisyon*'daki kökten farklılıktan uzaklaşarak, *Tipografçı*'da sunduğu biçime döner. İnsan figürü uyumlu ve bütünün ayrılmaz bir parçası olarak görülür; hatta çevresi içinde ikinci plandadır ama, hiçbir biçimde oraya ait olmadığı duygusu uyandırmaz. Sanatçının konuları arasındaki ait olma duygusu ve onların barışçıl, güçlü tutumları, kuşkusuz Léger'nin, Birinci Dünya Savaşı'nda tanık olduğu, insanın yıkıcı, karanlık yanının tersine, kişisel inancının kendine güvenli yanını anlatır. Köylü geçmişinden gurur duyan Léger köylülerin çok iyi bildikleri doğayla uyum duygusunu da kucaklıyor, fakat geniş yaşam deneyimiyle, bu uyumu yeni kent manzaraları gözlemlerine taşımayı başarıyor.

Üç Arkadaş (1920), *Pipolu Adam* (1920), *Canlı Manzara* (1921) gibi kimi yapıtlarında biçime üç boyutlu görünüm verme ve gölgeleme yeniden ortaya çıkıyor. Bu sonraki resimlerde söz konusu öğeler daha güçlü, neredeyse bir kabartma duygusu veriyorlar, figür üzerinde de daha çok yoğunlaşıyor. Bu yapıtlarda bütün kompozisyon öğelerinin yer-



Tipografçı, 1917-18

leştirildiği geometrik arkaplan çoğunlukla dik açılarla kesişen renk çubuklarından oluşuyor ve de Stijl ressamlarının, özellikle 1911-1938 yılları arasında zaman zaman Paris'te yaşayan Mondrian'ın etkisi hissediliyor. Önceki yapıtlarda genellikle demiryollarından ya da başka ulaşım işaretlerinden alınan diskler ya da başka simgeler kullanılırken, *Canlı Manzaralar*'ın birinde Normandiya çiftlik mimarisine öykünen bir arka plan görülüyor.

Léger pürizme en çok 1924-26'da yaptığı ölüdoğalarıyla ve duvar kompozisyonlarıyla yaklaşıyor. Bu sanat akımı Amedee Ozenfant'ın ve daha çok mimar Le Corbusier diye tanınan Charles-Eduard Jeanneret-Gris'nin buluşu olarak kabul edilir. Léger'nin bu tarzda yaptığı resimleri dışadönük, buyurgan ve etkileyicidir. Hiçbir bakımdan yeni bir eğilimin biçimsel deneyleri değildirler.

Duvar Kompozisyonu (1924), Léger'nin nesnel olmayan yapıtları

Soyut Kompozisyon, 1919

içinde kişisel özelliğinin en az görülebildiği bir tablosudur. Bu tabloda Léger'nin en saf öğeleri kullanmak için gösterdiği çaba farkediliyor. Duvarın düzlüğü sağlanıyor ve kıvrımlı çizgiler var; resmin sağ kenarında görülebileceği gibi kimi özellikle geliştigüzel yapılmış. Tablonun bir kareye yaklaşan boyutları Léger'nin bu biçemdeki öbür dikey yapıtlarına benzemiyor; pürist akıma çok daha yakın. Sanatçı imzasını karakteristik bir biçimde ve cesaretle tablonun sağ alt köşesine göze çarpacak gibi atmış; biçemin saflığının arasına zorla girme diye yorumlanabilecek bir davranış.

Léger'nin pürist dağarcık içindeki çabalarını gösteren başka bir önemli örnek de *Duvar Resmi*'dir (1924-25). Yapıtın dikey biçimi, adındaki açık göndermenin dışında, mimariyle yakın ilişki kurmasını sağlıyor — pencerelerin, kapının biçimi gibi... Bu resim de *Duvar Kompozisyonu* gibi yumuşatılmış renk tonlarıyla oluşturulmuş. Sanki Léger yeğlediği canlı, güçlü renkleri kullanırsa, çok baskın sonuç alacağını düşünmüş gibi. *Duvar Resmi*'nde sanatçı, yalnızca doksan derecelik açılarla kesişen düz çizgilerden de uzaklaşarak, iki renk kütlesinin kenarlarına yavaşça kıvrılan sınırlar koymuş. Böylece şaşırtacak kadar basit bir yöntemle uyumlu bir gerilim yaratmış.

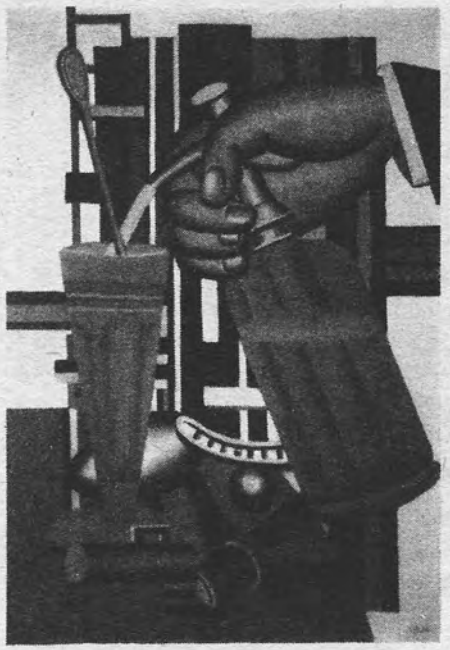
Bu dönemin üçüncü önemli yapıtı *Kompozisyon-Mekanik Öğeler* (1925). Bu resim üçü içinde kimi bakımlardan en az karakteristik olanı. Gene tonlamaların yumuşak olduğu tabloya, beyaz zemin üzerinde alışılmadık biçimde açı yapan iki siyah çizgi hakim oluyor. Çizgilerden biri yukarıda resim alanından çıkmadan önce geriye doğru eğiliyor. Büyük, tuhaf, balona benzer bir şekil bu formların arkasında geziniyor, araya küre parçaları, domino biçimleri, bir resim çerçevesi parçası, hatta kopuk elektrik tellerine benzeyen bir şeyler serpiştirilmiş. Bu son öğede Léger'nin hep varolan mizahı bol bol görülüyor ve motif Francis Picabia'nın aynı dönemde yaptığı resimlerinde görülen benzer imgeleri akla getiriyor. Tuhaf bir biçimde zorlayıcı bir yapıt olan *Kompozisyon-Mekanik Öğeler* sanatçının nesnel olmayan biçemdeki çabalarının en az tipik olanı — birbirine geçmiş, uyumsuz olarak düzenlenmiş, hareketli ve kopuk. Bundan sonra Léger kendiliğinden nesnel olmayan konuları ele alma girişiminde bulunmadı. Çünkü bu, Léger için doğal olmayan ve bir ömür boyu ilgilenmeyi gerektiren biçem kaygılarını içeren bir sanat türüydü. Sanatçı daha sonra şöyle diyecek: "Pürizm hiçbir zaman beni etkilemedi. Bu kapalı dünya benim için fazla kısırdı. Ne var ki bu iş yapılacaksa bu konuda da sonuna kadar gitmek gerekliydi."

Okuma, 1924

Léger'nin önemli yapıtları içinde *Okuma*'nın özel bir yeri vardır. Resim, Léger'nin, kamera çalışmalarını Man Ray ve Dudly Murphy'nin, müziğini Georges Antheil'in yaptığı olağandışı filmi *Mekanik Bale*'nin tamamlandığı yıl yapılmıştı.

Okuma Léger'nin 1920'de ele almaya başladığı iç mekânda kadınlar konusunun doruğa ulaştığı bir resimdir. Bu resimlerin pek çoğu büyük önem taşıyor (*Üç Kadın, Çiçek Tutan Kadın*) ama, *Okuma* onu çok uğraştıran bir konunun ve figüratif yapıtlarının son temsilcisi, aynı zamanda pürist akıma duyduğu ilgiden en çok etkileneni. Tuvalden dışarı fırlar gibi duran, durağan ama, zorlayıcı görünümleri içinde abartılmış biçimlerin yakınlıkları görülüyor. O dönemde tamamladığı ve resimle, onun teknik etkileriyle ilgilenen sinematoğrafik deneyime bağlı olduğu açıkça görülüyor. Biçimlerin yalınlaştırılması ve abartılmasıyla bir bütünlük sağlanıyor. Sanatçı aynı konu çerçevesinde yaptığı önceki resimlerinin arka planında görünen mobilyalar gibi, betimleyici iç ayrıntıları bırakmış.

Her iki figür için de hazırlık niteliğinde **yapılmış** birçok resim ve çizim var. Sanatçının çağdaşları için en şaşırtıcı fark ve elbette can sıkıcı bir ayrıntı resmin sağ yanındaki kadının başında saç olmayışı. Otuz yıl kadar sonra bir arkadaşına durumu açıklayan Léger şöyle yazıyordu : "Anımsıyorum, resmi Rosenberg'e götürdüğüm sıralarda para sıkıntısı içindeydim. Resme baktı ve, 'Ama kadının saçı yok,' dedi, 'dinle, mantıklı ol ve biraz saç koy. Yanmış gibi bir havası var, ona bakmak hiç de hoş değil.' Ve diretti. Ama doğrusu ne kadar denesem de kadının başına saç koyamadım. Tek kelimeyle, koyamadım. Başın olduğu yerde net ve yu-



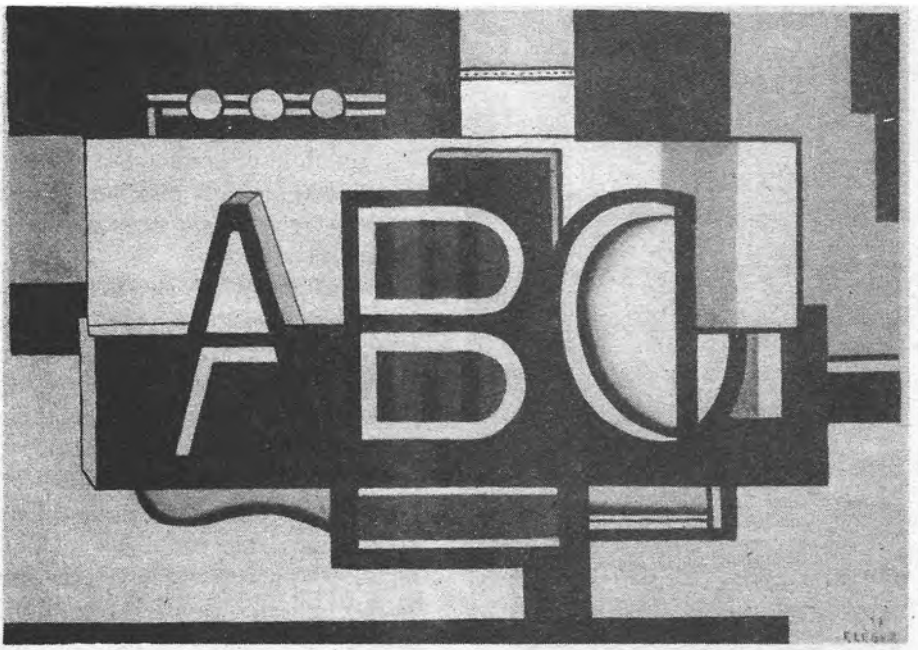
Sifon, 1924

varlak bir forma gereksinim duyuyordum."

O dönemde yaptığı resimlerde sık sık düz, taşan biçimlerle işlenen figürler, resimlerin klasik anıtsallığına katkıda bulunuyor. Soyut biçimlerin arka plan düzenlemesi belki de bu bakımdan Léger'nin bütün pürist girişimleri içinde en kusursuz olanı; ön plandaki çiçek, kitap gibi ayrıntılar renk ve dinamik çizgilerle figürlerin büyük bir yoğunlukla öne çıkmasını sağlıyor. Sanatçı, olabilecek en büyük etkiyi sağlamak için, anlatım olanaklarından tutumlu bir biçimde yararlanarak kompozisyonu yaratıyor.

1924 yılı, gelişim süreci içindeki konuların arıtılması ya da gelecek için yol gösterici olan pek çok başka resme gebe oldu. *Sifon* ve *Ölüdoğa, Kahvaltı, Anne ve Çocuk* (1922) için yapılan çalışmalara bağlı iç parçalardı. Bir film yönetmeni olarak geçirdiği deneyimlerle Léger, *Sifon*'da tuvale sifon-şişe mekanizmasını kullanan bir el formunda insan figürünün bir parçasını soktu; fiziksel hareketin olduğu tam o an. Bu yapıt Léger'nin insanın bir bölümünü tuvale aldığı ilk resmi. Aynı tekniği ressamın sonraki resimlerinde de görüyoruz : Aynı yıl yaptığı *Ayna, Bir El* ve *Şapkalarla Kompozisyon* (1927) ve özellikle sonraki duvar resimleri (1935 Brüksel Uluslararası Sergisi'nin Fransız Pavyonu'ndaki Spor Salonu'na yaptığı gibi). Mizahının açıkça görüldüğü *Sifon*, durağanlığıyla, elin fiziksel hareketini karşılayan bir rahatlama ve karmaşık yapılı pürist arka planla vurgulanan, dikkat çekici biçimsel zıtlıklar taşır. Léger sistemi çalıştıran basit hareketi, ardında alaycı, Bergsonvari bir zeka varmış duygusu uyandırırcasına, anıtlaştırır. Sanatçının *Okuma*'da ve 1924'de yaptığı resimlerde sık sık görülen bu yaklaşımı olağandışıdır. Daha büyük, sakin bir tablo olan *Ölüdoğa, Sifon*'daki aynı genel kompozisyon ayrıntılarını yineliyor; hareket yerine içinde hiç insan öğesi olmayan zıt fiziksel biçimler üzerinde yoğunlaşıyor.

Kompozisyon'da (1924) Léger, *Duvar Resmi*'nde ve *Duvar Kompozisyonu*'nda geliştirdiği, birbirine kenetlenen biçimlere ayrıntılar eklemeyi sürdürüyor. Bu yapıt, daha önce sözü edilenler gibi, çağın yeni iç mimari mekânlarına, özellikle Le Corbusier'ninkilere destek olan boyalı bir duvarın bir parçasını temsil etmeyi amaçlıyordu. Aynı yıl Le Corbusier'nin Paris Uluslararası Dekoratif Sanatlar Sergisi'nde yer alan sergileme evinde ilk kez görülen *Korkuluk* (1925) da aynı amacı taşıyordu. Léger aradığı etkiyi şöyle anlatıyordu : "1922-24'lerde mimarlar kendilerine 1900'lerin zevkiyle yüklenen süslü püslü duvarları kovuyorlardı. Beyaz duvarlar ortaya çıkmaya başla-



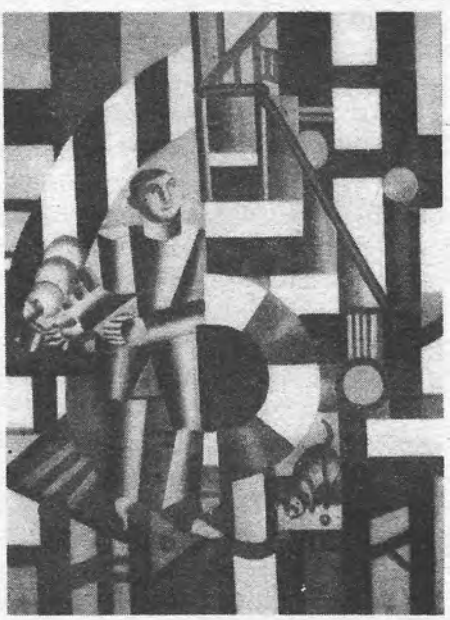
Ölüdoğa ABC, 1927

dı ve Delaunay ile ben, ikimiz de, rengi özgürleştirmeyi başardık. Mavi artık kaçınılmaz olarak gökyüzüyle özdeşleşmiyordu, yeşil de ağaçlarla. Saf tonlar bağımsızlaşıyor ve nesnel olarak kullanılabiliyorlardı."

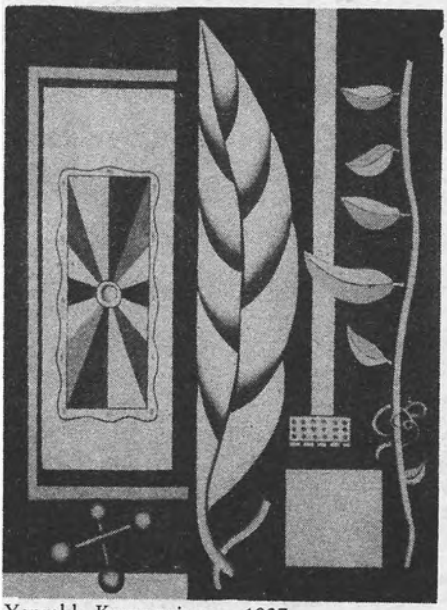
Süslemelerden kurtulan duvarlar renklerle yeni deneyimleri çağırıyorlardı. Dik açılı yaşama alanlarının boyutlarının ve görünümlerinin insanda yaptığı etki duvar yüzeylerinin renklendirilmesiyle belirleniyordu; sarı bir alan uzaklık etkisi yaratırken kırmızı daha yakın gösteriyordu. O zamana kadar sabit görünen dikdörtgen esneklik kazanmıştı... Yeni mekân daha genişliyordu.

Léger'nin sanatçı ruhuna aslında yabancı bir biçimde, pürist zemin üstüne ayrıntı yığına, bu "yeni mekân" içinde nesneleri belirtme anlayışı, 1926-28 yılları arasında yaptığı bir dizi ölüdoğayla sonuç verdi. Bu yapıtlarının ilki olan *Akordiyon* (1926) Léger'nin pürist girişimlerinin de sonuncusudur.

Hemen ardından, 1927-28'de yaptığı resimlerde de görüleceği gibi, Léger'nin tutumu değişiyor. Léger konu olarak nesnenin üzerinde yoğunlaşabiliyor ve ona eşlik eden felse-



Pipolu Adam, 1920



Yapraklı Kompozisyon, 1927

feyi resme aktarabiliyor. Konu olarak ölüdoğa sanatçının amaçlarına çok uygun düşüyordu. Dönemin önemli altı ölüdoğa tablosu, *Anahtarlı Kompozisyon* (1927), *Yapraklı Kompozisyon* (1927), *Ölüdoğa ABC* (1927), *Alçı Maskeli Ölüdoğa* (1927), *İki Profil* (1928), *El ve Şapkalarla Ölüdoğa* Léger'nin nesnenin üstünlüğü düşüncesine şevkle dönüşünü ve üzerinde yoğunlaşışını gösteriyor. Nesnelerin birikimi ve insan figürünün de onlardan yalnızca biri oluşu, Léger'nin gerçeği algılayışıydı. Şöyle yazdı : "Konu artık temel olarak kişi değil, nesne onun yerini alıyor. Bu noktada, modern sanatçının ruhunda bir bulut, bir makine, bir ağaç, kişiler ya da figürler gibi aynı ilginin öğeleridir. Böylece kimi yeni resimler, büyük kompozisyonlar tümüyle farklı bir bakış açısıyla gerçekleştirilecek."

Bu yapıtlar Léger'nin gelişmesinde birçok bakımdan en önemli, belki de en yaratıcı olan bir dönemin sonunu belirliyorlar. Aynı zamanda Léger için nesnenin dönüşünü açıkça göstermeleriyle, sanatçının yapıtındaki bir dönem noktasını da belirtiyorlar. Bundan sonra Léger geçmiş deneyimlerinden uzaklaşarak dikkatini başka biçimsel gelişmelere veriyor, verimli meslek yaşamının geri kalanını bu yolları izleyerek sürdürüyor.

Özellikle bir yapıt, tuttuğu yolun özlü bildirgesi olarak ortaya çıkıyor. *Kırmızı Fondaki Çıplak* (1927), tek renkli bir arka plan üzerindeki bir "nesne-konu"nun tam bir yalıtılmasıdır. Kompozisyonun bütünü yirminci yüzyılın gerçekten büyük sanatçılarına yakışacak biçimde güçten, ağırbaşlılıktan ve dinamizmden oluşuyor. Yapıtın gücü geleceğe giden yolu gösteriyor ve sanatçının şu sözlerini açıklıyor : "Önemli olan insanın bir şeyin güzelliğini resmetmesi değil, nesneyi, bu bir anahtar bile olsa, plastik olarak yeniden var etmedeki tutumudur. Bu anahtarın 'varolan' bir nesnenin vakarını taşıması gerekir."

Fernand Léger'nin dehasının altında yatan şeyin onun gerçeği, dünyayı ve yaşamı — yaşamboyu resimleriyle kanıtladığı gibi — istekle ve kendi tarzında varoluşçu bir biçimde kucaklayışında yattığını söyleyebiliriz. □

Çeviren : Ani Toros

FETHİ NACİ'YE REÇETE

Samim Kocagöz

Adam Sanat'ın Ağustos 1991 sayısında, "Eleştiri Günlüğü" başlığı ile yazdığı yazıların birinde, Sayın Fethi Naci, benim, Nisan 1991 sayısında çıkan "Kara Kitap Tartışması" başlıklı yazımı ele almış. Yazısının biçemi çok horlayıcı, küçük görücü. Bana çatan yazısındaki kimi yanlışlara değineceğim.

1- Yazımda Şekil dedikten sonra Biçim demişim. Oysa bu iki sözcük eş anlamdaymış. Fethi yanılıyor, açık söyleyeyim bilmiyor. Biçim'in anlamı başka, Şekil'in anlamı başka. Çoğulu Arapçada EŞKÂL olur. Geometride çok kullanılır. Üçgen, dörtgen hendesede şekildir. Ama bir dörtgenin, bir üçgenin (şekilin) kaç biçimi vardır? Dik üçgen, eşkenar üçgen, ikiz kenar üçgen...

Mimarlıkta da bu böyledir : Osmanlı evleri, ya da mimarlığı vardır. Hepsi Osmanlı evidir ama karesi vardır, dikdörtgeni vardır. İslam camileri arasında Osmanlı camileri şeklen ilk bakışta ayrılır. Ancak biçim ve biçemleri büyük farklılıklar yaratır. Ne var ki biçim demişiz de Şeklin Türkçesini bulamamışız. Romanda biçim ayrı, şekil ayrıdır : Bir roman biçimi vardır. Bütün romanlar, roman biçimindedir. Geniş anlamda söyleyeyim : Romantik roman vardır. Realist roman vardır, aşk ve cinayet romanları biçiminde romanlar vardır. Hepsinin roman olduğunu söyleriz ama şekilleri ayrıdır. Ayrı ayrı biçimdeki romanların — şeklen roman dersek de — içeriğinin de şekilleri vardır. Daha ötesini, ayrıntılarını Fethi Naci'nin iyice düşünmesine bırakıyorum. Bu söylediklerim de sözlüklerde, kitaplarda açık seçiktir. Fransızca sözlüklerde biçime ayrı sözcük (forme), şekile ayrı sözcük (figure) vardır. Bu söylediklerim öyküler için de geçerlidir.

2- Kuşaklar yıllarla sınırlandırılamaz. Ne ki yıllarla anılabilir. Servet-i Fünun dönemi deyince, 1893'te Servet-i Fünun dergisinin çıkmasıyla bu Servet-i Fünun kuşağının başladığı anlaşılır. Bu dönem yazarları, 1893'ten önce, ya da sonra dünya yüzüne gelmiş olabilirler. Halit Ziya Uşaklıgil, 1868'de doğup 1945'te vefat etmiştir. Tanzimat edebiyatı dönemi şairlerinden Abdülhak Hâmit Tarhan da 1852'de doğmuş 1937'de vefat etmiştir. Niçin dönem, niçin kuşak tartışmasının burası yeri değil. Kırk kuşağı deyince, şiirde akla Nâzım Hikmet, Orhan Veli, Melih Cevdet, Oktay Rıfat, Rıfat Ilgaz, Cahit Sıtkı Tarancı vb. gelir. Romanda, öyküde yani düzyazıda, Kırk Kuşağı deyince, akla Sabahattin Ali, Sait Faik Abasıyanık, Sadri Ertem, Kemal Bilbaşar, Bekir Sıtkı, Orhan Kemal, ve izin verirse Fethi Naci, Samim Kocagöz gelir. Dahası var... Halikarnas Balıkçısı da Kırk kuşağındandır. Bu da yazarların bir dönemin birikimi sonucu yazıya başladıkları yıllar oluyor...

Yazara şu kuşaktandır demek için yaşına bakılmaz, hangi çağın — Divancılar gibi — hangi dönemin birikiminin temsilcisidir ona bakılır... (Bakınız, Samim Kocagöz, *Roman ve Yazarlık Onuru*, ss. 110, 152, Kırklılar Kırk Yaşında, Biz Bin Dokuzyüz Kırklılar.)

3- Ben Orhan Pamuk'u çok satıyor diye küçümsemedim. Moda, piyasa romancıları çok satar ama Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ı yazıldığından bugüne değin İncil denli sattığını bir yerlerde vaktiyle okumuştum. İyi, güzel romanlar da çok satar. Orhan Pamuk'un bir romanına değindim. "Ali geldi, Veli gitti..." gibi, ilk yazdıkları gibi romanlar yazmasını temenni ettim. Buyurmadım. Çünkü temenni ettiğim yolda giderse olağanüstü aşamalara ve başarılara ulaşacağına inanıyorum. Deneyiminle duyumsuyorum. Böyle bir temenni yazısını Oğuz Atay için yazmamış olmam, yazmayı düşünmemiş olmam yazının ne amaçla yazılmış olduğunu açıklamaya yeterlidir sanırım. Bu farkı, temennimi olumsuz da bulsa, eminim Orhan Pamuk anlamıştır. Bu, yazardan yazara duygusal bir iletişimdir. Ve eleştirmenlerin bunu her zaman anlamasını da beklemezler.

Bir romanı beğenmek ya da beğenmemek bir kişinin zevkine bağlıdır. Yoksa bir romancıya yasak koymak aklımdan geçmez. Her koyun kendi bacağından asılır... Ama asıl yasağı "Ali gitti, Veli geldi..." tutumunda roman yazmayı, "tarihin çöplüğüne atılması gereken tutum," diye niteleyen Fethi Naci'nin kendisi koyuyor.

4- Orhan Pamuk'un bir romanını sevmediğimi, okuyamadığını söyledim. Yazılmış başka romanlarına sözüm yok. İsterse Orhan Pamuk benim bütün romanlarımı okumayabilir. Ne var ki okuduğunu biliyorum. Her roman yazarı kendinden önce roman yazmış yazarların birikiminden yararlanır, esinlenir. Orhan Pamuk'un benim bir romanımdan esinlendiğini biliyorum : (*Cevdet Bey ve Oğulları*, Bölüm başlığı "Türkçüler Arasında" ss. 414-420) Demek yazarlar bilerek ya da bilmeyerek birbirlerinden yararlanırlar. Okur da bunu hoş görmelidir, yazarlar hayda hayda...

5- Fethi Naci diyor ki yenilik getiren yazarlardan Samim söz etmemiş. Tolstoy'da gelmiş durmuş. Ondan sonrasını da bilirim ama insan sevgisinden yoksun yazarlardan hoşlanmam. Hele göstermelik de olsa insanı hamamböceği yapan yazarların çok bilmişliğinden kaçarım, sevmem. Steinbeck'i çok severim, Faulkner sinirime dokunur. Benim zevkim, okuma yöntemimin içimden gelen dürtüsü böyledir.

6- Osmanlıca, 'Boş yere harcanma', 'Ziyan olma', 'Boşuna ölme' anlamına gelen (heder) sözcüğünü tırnak içine almışım : yine de öyle yaptım. Genç kuşaklar bilmez diye. Fethi Naci'den özür dilerim. Elbet o bu sözcüğü bilir. Gençler sözlüğe baksın.

Artık imlamızda kavramlar '...' işareti ile vurgulanır oldu. Az bilinen kelimelerin de (...) işareti içine alındığı görülüyor. Örnekse Adam Sanat'ın yine 1991 Ağustos sayısında Sayın Orhan Barlas'ın yazısı. Sayfa 45'te, "Bizde duru (saltık) düşüncenin kaç yıllık geçmişi var?" cümlesinde Barlas az bilinen bir yeni kelimeyi paranteze almış, ben de bir eski kelimeyi...

7- Bir de "durduk yerde" dememiş "durduğum yerde" demişim. Atasözlerini yeni durumlara uyarlamanın tadı bazen deyimlerde de oluyor. Böylesi de olur ya Fethi Naci kusuruma bakmasın... □

FEHMİ K.'NIN ÖNLENEMEZ BAŞARISIZLIĞI

Semih Gümüş

I

Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri[1] iki çarpıcı buluşla başlıyor: İlkinde; sabah erkenden uyanan ve dosdoğru aynaya bakan Fehmi Kavkı, "bir gece önce hamamböceğine dönüşmemiş olduğu için Tanrı'ya şükre(der)"! İkincisinde ise; yatağının yanı başındaki komodinin üstünde duran gözlüklerine bakan Fehmi Kavkı, şaşkınlıkla, kendi kendine şöyle mırıldanır: "*Bunlar, Bezukhov'un gözlükleri yahu!..*"

Daha ilk sayfada, Demek ki, diye düşünmeye başlayabilir okur, büyük romanların ve romancıların yaratım biçimlerini eteklerinden çekiştiren bir anlatıdır elimdeki... Gelgelelim, çok geçmeden şu sorular dolayında sürmeye başlayacaktır okuma: Hilmi Yavuz'un *Taormina*'dan sonraki bu ikinci anlatısı da, kendisinin öne sürdüğü gibi, "bir 'anlatı parodisi' yazma eylemi"nin sonucu olarak, yeterince hınzır bir metin midir? Dahası, bir anlatı ya da yazınsal bir metin midir? Tabii işin içinde bir de 'postmodern edebiyat' sorunsalı var...

Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri, klasik (geleneksel) ve modern (çağcıl/yenilikçi) yazınsal anlatıların yaratım ve yapım biçimleriyle ve bu arada okunmasıyla (eleştirisiyle) bir parodi düzeyi kurmayı amaçlıyor. Yazınsal bir parodi kurulması amaçlandığına göre, geleneksel ve yenilikçi anlatıların yapısal özelliklerinin veri alınması — ya da büsbütün yok sayılmaması — ve bu düzlemde, bu kez yenilikçiliğin de ötesini imleyen bir yazınsal seçeneğin kuşatılması beklenecektir. Yoksa yapılan bir parodi değil, bir başka düzeyde kurulmuş eleştiri — ya da hiciv — olmakla yetinecektir.

Yazınsal parodinin en az bu koşullara uygunluğu aranırsa eğer, Hilmi Yavuz'un anlatısının, yenilikçi romanı da aşan, yeni tip bir roman örneği olarak alınması olanaksızlaşıyor. Bu durumda, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'ni bir *yazınsal metin* olarak çözümlemek hem daha sonuç alıcı, hem de daha anlaşılır bir tutum olacaktır. Geleneksel ve yenilikçi anlatılara bağlı kalan eleştirel değerlendirme biçimiyle *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nin anlaşılması güçleşeceği gibi, yapılacak çözümlemenin sapmasına da yol açılabilir. Değil mi ki Hilmi Yavuz bir yazınsal metin çerçevesi içinde kurmuştur

eleştirisini, her şeyden önce bu amacını ne ölçüde yerine getirebildiği değerlendirilmelidir.

Fehmi Kavkı'nın ne Bezukhov'un gözlüğüne sahip olduğunu, ne de bir hamamböceğine dönüştüğünü görmesi, onu geleneksel (Tolstoy) ve yenilikçi (Kafka) roman sanatının dışındaki bir gerçekliğe gönderiyor. Anlaşılıyor ki, Fehmi Kavkı daha yataktan kalkar kalkmaz yeni tip bir yazınsal anlatıya uyanmıştır.

[Burada, Vladimir Nabokov'un, *Değişim* üstüne yazdığı eleştiride, Kafka'nın Gregor Samsa'yı bir "hamamböceği"ne dönüştürmediğini, bu benzetmenin pek çoklarının düştüğü bir yanlış algılamanın sonucu olduğunu belirttiği anımsatılabilir. Theodor Adorno da, "Kafka Üstüne Notlar" adlı incelemesinde aynı biçimde bir benzetme yaparak, Gregor Samsa'yı bu kez bir "tahtakurusu" olarak niteliyor. Nabokov söz konusu yazısında, *Değişim*'deki betimine dayanarak, bir de böceğin yaklaşık çizimini yapıyor. Ona göre Gregor Samsa karnı, sırtı, bacakları, çenesi, gözleri ile herhangi bir kınkanatlı değil, "sadece büyük bir böcek"tir.[2] Kafka içinse, Gregor Samsa "böcek"ten başka bir şeye benzemediği gibi, onu çizgiyle betimlemek de olanaksız, hatta sakıncalıdır. *Değişim*'i yayımlayacak olan "Kurt Wolff" yayınevine 25 Ekim 1915'te yazdığı mektupta, bakın neler diyor Kafka: "Son mektubunuzda, *Değişim*'in kapağını Ottomar Starke'nin yapacağını yazıyorsunuz... Daha çok illüstrasyonla uğraştığı için, Starke'nin tutup böceği çizmek isteyebileceğini düşündüm. Sakın ha, lütfen buna engel olun! Etkinlik alanına karışmak istiyor değilim, sadece doğal olarak hikâyeyi daha iyi tanıdığım için rica ediyorum. Böceğin kendisi çizilemez..."[3] Görülüyor ki, Kafka'yı "hamamböceği" benzetmesiyle anıştırmaya çalışmakla, Hilmi Yavuz da benzer bir yanlış içindedir. Üstelik "hamamböceği" sözcüğünün olumsuz çağrışımları yanında, bir "böcek" olarak Gregor Samsa aykırı bir varoluşu simgeler.]

Böylece Hilmi Yavuz'un kendi amacına uygun bir başlangıç yaptığı söylenebilir. Bu amacını şöyle açıklıyor: "Ben gerek 'Taormina'da gerekse Fehmi K.'da aslında modern roman kuramlarının da bizi bir çeşit açmaza götürdüğünü ve hiçbir şeyi çözümleyemeyeceğini söylemek istiyorum. (...) Burada parodi verilmiş olan, alışılmış olan alımlama tarzlarına, alımlama kiplerine karşı yapılmıştır. (...) Anlatıyla, gene ironi düzeyinde hesaplaşılıyor."[4]

Roman kuramlarının ya da kavramlarının yerleşik, dural yanına karşı eleştirel bir tutum almak ne denli ileriye dönük bir düşünsel devinim yaratırsa, gene aynı kuram ve kavramların hiçbir şey olmadığı savı da o denli geriye dönük tutacaktır. Hilmi Yavuz, gerek *Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri*'nin kendisinde, gerek onun üstüne söylediği sözlerde, denebilir ki ilkin sanal bir roman kuramı tasarımı yapıyor ve sonra kendi zihinsel çerçevesi içinde yarattığı bu kurama yönelen tuhaf bir parodi kuruyor. Bir tür *donkişotluk* belki. Ne ki, nedenleri çok tartışılır bir savı temellemeye çalışırken, ona uygun bir yazınsal taban oluşturamıyor.

***

Oğuzhan Akay

İKİ PİLLE ÇALIŞAN ŞİİR

O beyaz ülke İthake
Küreklere asılıyorduk mahkûmlarla
Deniz esrarlıydı fena kızdı
Koynuma girdi kadınım oldu

Güneşe saldım tahta atlarımı
Tahta bacaklı mitoloji ajanlarıyla
Yoldan çıktı top arabası
Org çaldı delik organıyla

Havalandırma tüneline beyaz İthake karanfili bıraktım
Filin dişleriyle karanlığa aktım tutuştum
Gençliğimi yürüttü mercimek fırınında

At doğurdu geceleyin Truva'da ite kaka
Değişmeliyiz pilliyiz
Doctor doctor help me please

Hilmi Yavuz, geleneksel ve yenilikçi anlatı uzamlarının karşısına, varlık nedenini onların hicvedilmesinde bulan, bir başka anlatı uzamı çıkarmayı savlıyor. Bu savını gerçekleştirmek için, öncelikle roman kişilerinin yaratım biçimlerinden yararlanıyor; roman kişisinin kurmaca kimliğini ve kurmaca yazarının konumunu sarsmaya çalışıyor.

"Anlatı yazarları, genellikle ne Monsieur François Mauriac gibi kahramanlarının herşeyine karışan vıdıvıdı ukalalardandır, ne de Monsieur Jean-Paul Sartre gibi, *ne halleri varsa görsünler keratalar!* diyen varoluşçulardan," diyerek (s. 9), kendi konumunu belirliyor yazar. Hemen ardından da, "öykülemenin doğası gereği", anlatı kahramanlarının "kahvaltı etmek"ten başka yapacak şeyleri kalmayacağını öne sürerek, çağcıl roman sanatında öykülemenin artık ikincil bir yer tuttuğunu görmezden geliyor.

Hilmi Yavuz geleneksel ve yenilikçi romanı bütüncül bir *kategori* olarak alıyor; böylece bir tek olumsuz veri, bütünü yanlışlamaya yetiyor. Aslında roman sanatının kendisiyle değil, onun yalnızca bir türlü gerçekleşme biçimiyle karşı karşıyadır. Sözgelimi öykülemeyi dışarlarken, roman kişilerinin gerçekliğinin bütün bütüne yapay, düzmece olduğunu imlemek istiyor.

Bu arada Fehmi Kavkı kahvaltısını hazırlamaya başlamıştır, tıpkı geleneksel bir anlatı kişisi gibi; fakat belli ki yazarının 'postmodernist' eli onu bir

başına kalmaktan, bir roman kişisi gibi davranmaktan alıkoyacaktır.

Fehmi K. evden çıkıp işyerine giderken, hiçbir sorunu olmayışı ve içindeki hafiflikten ötürü, "bunalımlı bir tip olarak tasarlanmadığı için Tanrıya şükre(der)". (s. 14) Burada anlatı kişisinin şükrettiği 'Tanrı', herhalde metindeki anlatı yazarı, genel olarak da, roman yazarı olmalıdır. Hem sonra, "Bildiğiniz gibi, anlatı yazarı ne derse, odur doğru olan." (s. 23) Başka bir yerde de bu kez anlatı yazarı, anlatının *gerçek* yazarını doğrular: "Bizim için, ancak, algıladığımız sürece varolurlar anlatı kahramanları. Belki de, gerçek yazarlık, algılamadığımız süre içinde onların ne yaptıklarını yazabilmektir!" (s. 26)

Manès Sperber de geçmişte yazarın 'tanrısal' bir rol üstlendiğinden, ama bugün artık bunun söz konusu edilemeyeceğinden söz açıyor. Sperber'e göre, 1922 yılında James Joyce'un *Ulysses*'i, Proust'un yedi ciltlik *Geçmiş Zaman Peşinde*'si, bunlardan yaklaşık iki yıl sonra Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ*'ı, André Gide'in *Kalpazanlar*'ı ve John Dos Passos'un *Manhattan Transfer*'i çıktıktan sonra, "Adı geçen romanlardan her biri kendine özgü tarzda olmak üzere, roman yazarının neredeyse tanrısal rolünü yitirmesine yol açacak süreci başlatmış oldu. Bu sürecin akışı içersinde yazar, kahramanlarını ve okurlarını hep istediği yere götüren, ama tasmalarının kayışını hiç elinden bırakmayan, her zaman her şeyi daha iyi bilen biri olmaktan çıktı."[5]

Gelgelelim, anlatı yazarımıza göre, anlatı kişileri 'tanrısal' güçlerin yetkesi karşısında öylesine boyun eğmiş durumdadırlar ki, roman yazarına da (tabii geleneksel ve yenilikçi roman yazarına) yapacak tek şey kalır: "Gördüğünüz gibi, sevgili okurlar, anlatı kişileri 'cephesinde yeni bir şey' yok! Öyle görünüyor ki, şimdilik, işlerine gömülmüş durumdalar ve *anlatılmaya değer* her hangi bir şey yapmıyorlar! Öyleyse biz, bu fırsattan yararlanalım ve yaşamöykümü anlatılamayı sürdürelim." (s. 73)

***

Hilmi Yavuz, yaratım biçimlerinin yanı sıra, okuma ve eleştirel değerlendirme biçimlerini de düpedüz sarakaya alıyor. Geleneksel ve yenilikçi roman sanatının bir yan-alan etkinliği olarak eleştiriyi ve edimli okumayı, sözcüklerin çağrışım yüklerini hafifleterek, anlamlarını gözden düşürüp yozlaştırarak, gülünç duruma düşürmeye çalışıyor. Birkaç örnek verelim:

"Çünkü bu ilişkilerin, doğrudan dile getirilmeden, bağlamdan çıkarımsanması gerekir." (s. 10)

"Metnin tutarlılığı bir veri olarak kabul edildiği sürece, okurun bağlamından bazı içermeleri çıkarsaması olanağı vardır." (s. 16)

"Biz okurların, bunu, daha önce sözünü ettiğim gibi bağlamdan çıkarımsamamıza olanak yoktur." (s. 30)

"Anlatı kişilerinin kimlikleri *son kertede* daha önce üretilmiş olan yazınsal bağlamlar tarafından belirlenir. Her anlatı kişisi, bağlamsal bir *üstbelirlenim*' dir, örneğin?" (s. 81)

"Çıkarımsama" (böyle bir ad yok tabii) ve "bağlam" sözcüklerinin büyüsü Hilmi Yavuz'un eleştiri ve okuma edimlerine yönelttiği hicve katkıda bulunabilir bulunmasına ama, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nin bu tür

sıradan oyunlardan kan alması, onun bütüncül bir eleştiri ve yazınsal seçenek üretmesini önlüyor. Yazınsal eleştiri için önemsenemeyecek bir eleştiri biçiminin yalınkatlığı sözcük oyunlarıyla genelleştirilirken, eleştiri ve okuma düzlemlerinin gittikçe çok boyutluluk kazanan kuramsal çalışmalara yol açan özelliklerini kavrayabilmek de elbette olanaksızlaşıyor.

Aynı kolaycı ele alış biçimi kurmaca teknikleri karşısında da kendini gösteriyor. 'Yazınsal dil'i değersizleştiren bu parodi anlayışı sonucunda, gene birkaç örnekle, roman geleneği hiçe sayılıyor. Fehmi Kavkı'nın o ilk sabah evinde kahvaltı yapışı, bunun için sözde gerekçeler yaratır: "Koca bir çanak dolusu bal duruyor masada. Ve, bir bardak çay... Pencere açık ve bir arı, balın üzerinde alçakça dolaşıyor. *Anlıyoruz ki, mevsim yaz'dır...*" (s. 11) Ve yazarın sözünün bam telinin her altını çizişinden anlıyoruz ki, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* bir yazınsal anlatı değildir; dolayısıyla ne kurmaca yapımbiçimlerini, ne de yazınsal dil kaygısını gereksinir; öncelikle düşünsel bir bağlam içinde, kendi sözünü iletmeyi öne çıkarır. Oysa, örnekleri az da olsa, "Fehmi K., bu anlatıda o günün, bir yaz günü olarak betimlendiğini anımsayarak hafifçe terlemeye başladı," (s. 13) gibi incelikli bir ironi dili de yer yer uç veriyor. Fakat ne yazık ki bu tür incelikler, metnin bütününe egemen olan parodi kurma sıkıntısı içinde gürültüye giderken, yazınsal dilin çok uzağına düşen bir mizah dili kertesinde ezilip kalıyorlar. Hilmi Yavuz'un, parodi gerçekliğinin bıçak sırtında duramadığı söylenebilir; çoğu kez, bu incelikli saptayımlar yerine, kolaylıkla üstesinden gelebileceği bir yozlaştırılmış kurgulama ve yazınsal dil düzeyini çıkış noktası yapmayı yeğliyor.

***

Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri, anlatıcı (yazar), okur ve eleştirmen'in, yazınsal yaratım, okuma ve eleştiri sorunsallarını ortak bir metin dolayında tartışmaları üstüne kuruluyor. Metnin kurgusunu (bilinen anlamda bir kurgusu yoktur aslında) bu kimliklere göre alımlanabilen bakış açılarından üretmeye çalışıyor. Nedir ki, *Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri*'nde bu seçimin yapay ve zayıf bir örneği veriliyor.

Anlatıcı, okur ve eleştirmen kendi kimliklerine göre konuşamıyor, kendi kimliklerini metne yansıtmayı başaramıyorlar. Şu demek ki, hiçbiri kendi olmayı başaramıyor. Anlatıcı, okur ve eleştirmen gibi; okur, eleştirmen ve anlatıcı gibi; eleştirmen, anlatıcı ve okur gibi konuşuyor, değerlendiriyor, yargılıyor... Üçü de aynı kimliğin göstergesi olmakla kalıyor, kendilerince katkılı farklı kimlik birimleriyle anlatıya katılamıyorlar.

Anlatıcı, okur ve eleştirmen'in birbirlerinden farklılıklarının olmayışı yüzünden, yaratım, okuma ve eleştiri düzlemlerince içkinleştirilen bir yapının oluşması da sağlanamıyor. Önünde sonunda tek bir düzeyde gerçekleştirilen yaratım, okuma ve eleştiri ve bütün bunların hicvedilmesi söz konusudur. Bu düzeye taht kuran ise, kaçınılmaz olarak, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nin gerçek yaratıcısı olan ve hep ön planda duran, yazar Hilmi Yavuz'un kendisidir.

Bu koşullarda yaratılan bir yazınsal anlatıyı ise, elbette gene 'Tanrı' koruyabilir!

küçük İskender

HAYAL SİGORTASI

ılımlı âşıklar tanımlar ayrılık sızıntılarını
Fırtınalı bir gecede kişneyen tekneler
gibi takılır yüzleri birer birer ölüm tülüne,
Hayal sigortası yaptırmış dilsiz erkeklikleriyle
yaralı bir hayvan gibi böğürürler yerleşik düzende,
paramparça bir göz, berelenmiş bir dudak ve
birkaç da Sözcük
üşür durur hâlâ ayışığı sonatı başladığında

kar, troleybüs, kestane kebap, aynı Renk aynı Desen,
Yürümüştünüz
ayrılmak istediğini söylemişti tığla buz örercesine
bir gülle cam çerçeve indirircesine
edith cansever'diniz
buzla yanıtlamıştınız yansıyan hiçi
hangi roldü bu, hangi kötü oyundan alıntı
kostümlerin karanfil aksesuarların istanbul olduğu
Yürümüştünüz,
kedi usulca yaklaşır gibi fareye
içinizde isyan ile yerdeğiştiren ulu bir sızıntı

hafif usta hafif narin
boşaltırken kadehe en güzel kokan içkiyi
saint antuan'ın kapısını aralayan İsa'nın silueti
ya da kuledibi'nden hızla inerken Karaköy'e
gördüğünüz gibi Kuleden düşen başörtülü kadını
Çarptığı yerde dağılan kristal bir aşkın sözlüğü

kimler için Sevişilmiş ve kimler adına Terkedilinmiştir
kınından çıkan kan kime akmış ve geçmiş karâşın yazdan
size hangi 'Sevdiğiniz Melodi' çalınmıştır
sabahlara karşı uzandığınız yatakta

Anlatıcı, okur ve eleştirmen'in metne girdikleri yerler oldukça belirsizdir ve bu belirsizlik bir teknik becerinin sonucu değil, bu kimliklerin birbirlerinden belirgin biçimde ayrılamaz oluşlarından ötürüdür. Bir yerde anlatıcı, anlatıda bazen "başka sesler"in araya girdiğinden yakınır, okur ve eleştirmeni kastederek ama, gerçekte "başka sesler" anlatı boyunca ortaya çıkmaz.

gömüp başınızı yastığa bağırdığınız isim
sizin adınıza yanlış bir yalnızlık seçilmiştir

örneğin barış manço'nun Kol Düğmeleri
ajda pekkan'dan İlk Aşkım, erkin koray'dan Anma Arkadaş
ve Beyaz Kelebekler'den bütün aşklar tatlı başlar
bütün hoşlandığınız plaklar biten aşkla çizilmiştir

o, her şeyini alıp götürmeye gelen kara prens
kahverengi bir elmas gibi yuvarlanır hülyanızda,
bir atsineği yüzermişçesine en güzel kokan
içkinizde birden
elleri yüzer, aniden ağaran saçlarınızda,
sabahlara karşı uzandığınız yatakta
gömüp başınızı yastığa bağırdığınız isim
sizin adınıza yanlış bir 'Melodi' seçilmiştir

tamamırenkli Kadın Asla Unutmaz
ediz hun, hülya koçyiğit, selma güneri, ahmet mekin
müzik : metin bükey, söyleyen : gönül yazar
gereksiz bir iççekişte bulursunuz Nisan Yağmuru'nu
söner ışıklar
Yeni Melek'te siz de yenilersiniz meleklerinizi
artık nathalie wood'u değil dilber ay'ı seveceksiniz

çıkıp Yürümüştünüz
Beyoğlu'nda, oraların delikanlısı sizmişçesine
içinize isyan ile yerdeğiştiren
bir kabulleniş sızmışçasına
ve ilk gördüğünüz mor dönmenin
koynunda Artık Sevmeyeceğim'i dinlermişçesine
titreyen teninizi kavuran birkaç da sevda Sözcüğü
ah Çarptığı yerde dağılan kristal bir aşkın sözlüğü
sabahlara karşı uzandığınız yatakta şimdi
gömüp başınızı yastığa düşündüğünüz isim
sizin adınıza yanlış bir 'Sonat' seçilmiştir

1.ekim.1990

Fehmi K. kahvaltı ettikten sonra işyerine doğru yola koyulduğu sırada, anlatıcılarımız da konumlarını almaya başlarlar ve ilkin metnin okuru girer araya. Okur, Fehmi K. için, "küçücük ve sıkıca düğümlediği kravatını biraz olsun gevşetmeyi düşünmeden ve ceketinin düğmelerini çözmeden yoluna devam ettiğine bakılırsa, ödünvermez bir bürokrat olduğu rahatlıkla söylene-

bilir," sonucunu çıkarıyor. (s. 13) Okur, "okuduğunuz gibi," diye bu kez doğrudan bize — kendi eş'ine — seslenerek, "Fehmi K. (...) işte yoluna devam etmektedir..." der (s. 14) ve görüldüğü gibi, ardında "üç nokta" düşürerek, yerini anlatıcı'ya bırakır.

Hemen sonra gelen paragrafta bu kez anlatıcı izlemektedir Fehmi K.'yı: "Fehmi K.'nın işyeri, evinden biraz uzaktı; ama yine de, yürünebilir bir uzaklık bu. Onun içindir ki, ben Fehmi K.'nın evinden çıkıp işyerine yürümesi gerektiğini düşündüm. İstesem, pekâlâ, otobüse ya da dolmuşa bindirebilirdim; — gördüğünüz gibi yapmadım bunu!..." (s. 24) Ve anlatıcı da sonunda, "Bunun böylece bilinmesinde yarar var..." diyerek, gene "üç nokta" ile, yerine okur'u geçirir. Okur, anlatıcının bıraktığı yerden Fehmi K.'yı *anlatmayı* sürdürür. Gerçekten de anlatıcı ne denli anlatıcıysa, okur ya da eleştirmen de sıraları geldiğinde o denli anlatıcıdırlar. Üstelik farklı bakış açılarıyla da katılmazlar metne.

Gerçi sık sık bu üçlünün birbirlerine kendi konumlarından yaptıkları göndermeler söz konusu edilir ama, buralarda da yazar kendi ağırlığını hissettirir. Sözgelimi okur, "Siz anlatı yazarları," diye seslenir (metindeki anlatıcı'ya mı seslenmektedir, gerçek anlatı yazarlarına mı?), "kötü eleştirmenleri iyi okurlara yeğlediğiniz için ayırdında görünmüyorsunuz ama, sizi öven kötü eleştirmenler bu tür yanlışlıklarının ayırdında olmadıkları için, sizi yeren okurlara ayırdına varılacak çok şey bırakırlar." (s. 14)

Burada okur yerine eleştirmen'in konması, ya da anlatıcı'nın birinci kişi adılıyla kendisiyle konuşması anlatı düzlemini değiştirmeyeceği gibi, anlatının anlamsal yapısını da değiştirmeyecektir. Kaldı ki bu örnek, metindeki pek çok benzeri içinde, üç anlatıcı'nın birbirlerinden en çok ayrılabilecekleri bölümlerden biri sayılabilir. Yoksa pek çok yerde farklılıklar çok daha belirsiz kalmaktadır.

Sartre nasıl ki Mauriac'ın, roman kişilerini dilediği gibi çekip çevirerek birer kuklaya dönüştürdüğünü söylüyordu, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nin anlatıcı, okur ve eleştirmen'i de Hilmi Yavuz'un anlatısı içinde kukla kimliklere dönüştürülmüştür.

***

Anlatının anlatıcı, okur ve eleştirmen kimliklerine göre hem apayrı, hem de birbirini tamamlayan düzlemler kazanamaması, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'ni çoğul anlamlardan yoksun bırakırken, kurmaca metnin yapım-biçimlerinden de uzaklaştırıyor. Bu özellik olmayınca da, okur için geride *yazınsal* bir parodi değil, yazınsal anlatıyı karşısına alan bir hiciv kalıyor. Düştüğü bu boşluk içinde, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'ni yaralayan bir başka etken üstünde daha durulabilir.

Denebilir ki, Hilmi Yavuz bu anlatısını çarçabuk kotardığı için, yeterince özen göstermeden yayımlamıştır. Aceleye getirildiği metinden de okunuyor. Bu vargının ipuçlarından önemlice biri de metnin dilinin şu üç nedenle sakatlanmış oluşudur :

a) Ancak düşünsel-işlevsel yazılarda, yazım kolaylığı sağlaması ve tümcelerin açıklayıcı işlevlerinin ağır basması yüzünden hoşgörülebilecek olan,

fakat yazınsal metinlerde sıkça yinelendiğinde, o metnin sözdizimini bozacak ve kolaycı bir anlam yapısı kurmayı sağlayacak olan bir yola başvuruyor Hilmi Yavuz. Sıralamayı bile güçleştirecek çokluktaki bağlaç olan sözcüklerle tümceleri birbirine bağlayarak (asıl olarak, sonra gelen tümce bu sözcüklerle önceki tümceye bağlanıp onu açıklıyor), anlamı bütünlemeye, dolayısıyla metnin akışını sağlamaya çalışıyor. Daha da doğrusu, zorluyor. Anlatı dilinin, aşağıdaki çoklukta çapaklarla örülmesi sonucu anlatım gücünün kırılacağı ve yazınsal dilin etkinliğinin dışına düşeceği belli değil midir?

— (Abece sırasına göre!) Ama, ama gene de, anlıyoruz ki, aslında, ayrıca, bildiğiniz gibi, binaenaleyh, bu arada, çünkü, daha da öteki, dediğim gibi, demek istediğim şudur ki, demek ki, doğallıkla, doğrusu, doğrusunu isterseniz, doğrusunu söylemek gerekirse, dolayısıyla, eğer, evet, fakat, genellikle, gerçi, giderek, gördüğünüz gibi, hakikat şuydu ki, halbuki, hemen belirtmeliyim ki, her ne kadar, her neyse, imdi, işte bu yüzden, kaldı ki, kısaca, kuşkusuz, lâkin, meselâ, ne de olsa, nitekim, olsa olsa, onun için, onun içindir ki, oysa, örneğin, öyle anlaşılıyor ki, öyleyse, peki, şimdi, şimdilik, şunu da söylemeliyim ki, tabii, üstelik, ve, ya da, yoksa, zaten...

Bu bağlaç olan ya da bağlaç yerine geçen sözcüklerin bir de yalnızca tümce başlarında yer alanlar arasından seçildiği düşünülürse, metnin dilinin yazınsal değil, yapay dayanaklar üstüne dikildiği söylenebilir. Bir anlatıyı oluşturan tümcelerin, — sözcükten sonra gelen en alt birimler olarak — o anlatının ağırlığını hissettiren ağırlıkları olmalıdır. Oysa *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nde tümce yapısı, anılan nedenlerle, oldukça hafiflemiştir.

b) Kolayca ve bir çırpıda kotarıldığı ve hiç bekletilmeden yayımlandığı izlenimini uyandıran *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nin yer yer dil savrukluğu içinde olduğu da göze batıyor. Sözgelimi, aynı anlamın farklı yerlerde farklı sözcüklerle karşılanması, herhalde böyle bir özen eksikliğinin sonucudur. Bir yazarın özgün seçimini de aşacak ölçüde bir özgürlükle — daha doğrusu keyfilikle — kullanılan yazım kuralları da anlatının üstünde ne ölçüde durulduğu sorusuna kuşkular ekiyor. Hilmi Yavuz'un "Okuma Notları"nda oldukça sivri bir dille yazdığı değiniler düşünülürse, bu savrukluğun bu kez de onun okurlarının gözüne batmaması elbette güçleşecektir. "Öyle anlaşılıyor ki, *ne* Vâ-Nû'larda (Müzehher hanımın anılarına bakılsın) *ne de* örneğin Celal Sofu'larda (saygıdeğer Melek Celal Hanımefendiyle çok 'mesafeli' bir ilişkisi olduğu anlaşılıyor üstâdın), Refik Erduran'ın tanık olduğu türden olaylar *yaşanmamıştır!*" (abç) (s. 65) gibi sıradan bir dil yanlışını ise, Hilmi Yavuz'un ancak aceleyle yapabileceğinden kuşku duyulmamalıdır! (Yoksa bu tür yanlışlar daha çok yazarın özensizliğinden, daha az dizgi yanlışlarından kaynaklanırlar.)

c) Öte yandan, 37. sayfadan sonra Selim Taşıl'ın annesi Müstehase Hanım ile İzzeddin Şadan Bey'in enikonu ortaya çıkışlarıyla birlikte, bir de ağdalı bir 'Osmanlıca' girer devreye.

Yazarımız bu belirlemeye, eskil bir dilin ek olarak yarattığı çağrışımları, 'Osmanlıca' sözcüklerin taşıdığı anlam yükünü yeri geldiğinde doğallıkla kullanacağını öne sürerek karşı çıkabilir. Gelin görün ki, burada 'Osmanlıca' nın ne bu nedenlerle, ne de — başlıbaşına bir dil türevi olarak alınması gereken — 'postmodern' anlatıyı güçlendiren bir boyut getirdiği için kullanıl-

dığı söylenebilir. 'Osmanlıca', zaten tam da anlatının ortalarına doğru gevşemeye yüz tutan yazınsal dokuyu kurtarıcı bir yama işlevi görüyor. Yapılan, bir tür kolaycılıktır kısacası. Nerede sıkışma olmuşsa, orada eskil dilin rahatlatıcı etkisine başvurulmuştur. İronik dille iç içe olan parodiye sözel bir katkı ya da...

Belki pek çok benzeri arasından seçilmiş olan şu örnek, kendi başına da açıklayıcı olabilir. Müstehase Hanım ve İzzeddin Şadan Bey ile aynı anlatı uzamını paylaşmayan anlatıcı konuşmaktadır: "Efendim, nerede kalmış idik, arzediyorum, peder merhum ile teşerrüf ettiniz, şimdi müsaade buyurursanız, validemi size betafsîl anlatacağım. Çünkü, validemin bu abdiâcizin hayatında vâfir ehemmiyeti olduğunu bilmem tavsife mecâl var mıdır?.." (s. 52)

Bu tümcelerin benzerleri, neredeyse birbiri ardına sıralanan tekerlemelerin dizilişi gibi, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nin yaklaşık üçte biri boyunca, herhangi bir onsuz olunmayacak anlam da yüklenmeden, sürdürülüyor.

'Osmanlıca' yazma ve düşünme burada artık yazınsal metni *Osmanlıca biçimlendirmeye*, giderek, 'Osmanlıca'nın metne bir anlam boyutu olarak eklenmesine, yazınsal metin üstünde bir aşkınlık kurmasına yol açıyor. Bu tür yollarla ilgi çekmekse, ancak popüler edebiyatın konusu olabilir.

II

Hilmi Yavuz *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'ni "postmodern bir roman" olarak niteliyor.

Hilmi Yavuz'u böyle bir seçim yapmaya iten etken, tabii asıl olarak onun geleneksel ve yenilikçi roman sanatını topluca geçersiz sayan anlayışıdır. Roman sanatının öldüğünü savunmakla *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* gibi bir 'postmodern roman' denemesini bağdaştırmak, kuşkusuz anlaşılır bir tutumdur. Bilinen roman kuramlarını dışarlayan bir yazınsal seçim, yenilikçi anlayışları da aşan, 'postmodern' bir söylem geliştirecektir. 'Postmodern' roman kavrayışı içinse, yeni kavramlar ve onların temellediği yeni kuramsal anlayışlar gerekecektir...

Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri, yazınsal yaratım sürecinde dışsal gerçekliği bütün bütüne yok sayarken, roman sanatının gerçekil değerlerini de bozuşturmayı amaçlıyor. Böylece, 'postmodernist' bir yazınsal yönsem içinde, yeni, yepyeni tip bir yazınsal anlatının üretilmesi sağlanabilecektir. Gelgelelim, gerçeğe hiçbir biçimde benzemeyen bir yazınsal düzlem, belki kendi varoluş biçimine uygun bir gerçeklik kazanabilir ama, bunu da dışarlayacak biçimde varolmak olanaksız gibidir. 'Postmodernizm'in edebiyatı içkinleştirmesi ve yeni bir edebiyat yönsemi oluşturabilmesi nasıl hâlâ üstesinden gelinememiş bir arayışsa, edebiyatımızda şimdiden 'postmodernist' bir düzey kurduklarını öne sürenler de o ölçüde anakronik bir konumdadırlar.

Roman sanatının kendini tükettiği, buna yol açan bir toplumsal ve kültürel temelin ise öteden beri yaşanmaktaolduğu koşullarda, 'postmodernizm' in köktenci bir arayış düzeyi oluşturacağı kuşkusuzdur. Gelin görün ki, yeni yaratım ve yapım biçimleriyle, dikey ilerlemesini sürdüren roman

Ali Aşker Barut

PENCEREDEN

Pencereden Üsküdar'a sarkıyor bir kadın;
İlerde, sisler içinde Kızkulesi —
Büyük bir deniz olarak hatırlıyor yalnızlığını,
Gözgöze gelir gelmez, o kuleyle.
Bir kuş, kanatlarını yayarak geçiyor üstümüzden
Gökyüzünün aydınlanmamış, tenha bir yerinde
Islak, üzgün bir yıldız.

Günün ilk güneşi doğuyor yoksul semtlerin üstüne.
Işıkları henüz söndürülmemiş bir yolcu treni
Çıkıyor istasyondan;
Rayların kenarında ezilmiş,
Birkaç gelincik —
Yılların yorgunluğuyla yola koyulan işçi,
Bir küfür gibi savuruyor ağzındaki dumanı
Şiirsiz şehrin yüzüne.

Kırık bir deniz feneri,
Çakıp sönüyor hâlâ!
Jelatinlenmiş bir sürü çiçekle,
Bir araba geçiyor önümden;
Diyorum, yıllar oldu
Belki hiçbir kadın,
Gülle uyandırılmadı uykusundan.

Pencereden, uzaklaşan arabaya dalıp giderken
Onun da bunlar mı geçiyor aklından?..

---

sanatımız içinde 'postmodernizm' in gerçeklik alanı bulabileceğini düşünmek, oldukça nahif bir beklentidir. Yazınsal anlatı geleneğimizin bugün geldiği yerde, 'postmodern roman' olsa olsa keyfi bir düşünsel zor'un sonucu olarak varolabilir.

Nasıl ki 'postmodern roman' kendini yadsıyan bir çabanın ürünü, bir anlamda, kendi olmama, edebiyat olmama, gerçekliği parçalama istemidir, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* de, yazınsal anlatının iç düzenliliğinden bir kaçış biçimi sayılabilir. Yazındışılığın gönüllü seçimidir bir bakıma. "*Anlatı değil mi, uydur uydur yaz,*" demiyor mu Selim Taşıl? (s. 64) Bir başka yerde de okur (yani anlatıcı, yani eleştirmen), "'uçuk' tâbir edilen romanlar" içinde

sayar *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'ni. (s. 23) Hilmi Yavuz'un kendisi de, "Roman yazmanın ciddi bir sanat olmadığını, çağımızda olsa olsa klasik roman ve modern romanla ancak bir parodi yapılarak yüz yüze gelinebileceğini,"[6] savunmuyor mu?[6]

Kısacası, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri:* hem anlatı, hem uydurulup uydurulup yazılmış; hem uçuk, hem gayri ciddi; hem yalnızca bir parodi, hem de roman...

Gerçekten de, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* anlatının orta yerlerinden başlayarak, iyice yoldan çıkar. Neyin ne için yazıldığından çok, yazarın dilediğince yazılmış olmasıdır önemli olan; fakat metnin yazınsal dokusu için, yazılanların önem taşıdığı kolaylıkla söylenemez. (Hem zaten, Çehov'un dediğinin tersine, öyküde bir tabancadan söz ediliyorsa eğer, o tabancanın çakar almaz oluşu değil midir yeğlenen?! — s. 31)

Değil mi ki roman sanatı enikonu sorguya çekilmektedir, yazar bu özgürlüğünü okur karşısında da tanıtlamak isteyecektir; "Ayrıca, Fehmi Kavkı'nın Anette ile nasıl tanıştığını size anlatacağımdan şimdilik pek emin değilim," diyecektir sözgelimi; "Dilersem anlatırım, dilemezsem anlatmam!" (s. 11) Onu 'postmodernizm'e götüren bu seçmeci (eklektik) tutumla dilediğini anlatırken, artık araya, "Bana sorarsanız, bir roman gücünü dışarda (romanın dışında) tutmayı başardığı romanlardan alır," (s. 25) gibi "özlü sözler"in girmesinden tedirginlik duymak için neden de kalmayacaktır. Ya da, kendince "yazın kuramları": "Anlatı, gerçekliğin öznesini değiştirerek onu kurmaca kılar. Ayrıca anlatı, tarih gibi tekerrürden ibarettir de diyebiliriz: Önce gerçeklik olarak, sonra kurmaca olarak... Al sana bir yazın kuramı, diye düşünüyor Fehmi K." (s. 65) Ve sonunda, Hilmi Yavuz'un kendi gerçek dünyasında yaşadığı öfkesi taşınır metne; artık okurun, Bunların ne işi var bu anlatının içinde, demeye yüzü tutmamaya başlar: "Şimdi sevgili okurlarım, ('rüzgâr uyumuş, eleştirmenler dalıyor, edebiyat ıssız') şu yaşadığımız günler ve gündelik yaşamımız üzerine, onu anlamlı kılıcı bir şeyler düşünsek? Eskiden ne güzeldi oysa. Yaşamımızı anlamlı kılmak istediğimizde, — ki tek istediğimiz bu değildi, kuşkusuz, Orhan Veli 'yaşama sevinci'ni, Necatigil ise 'yaşama azabı'nı, bir seçme olarak sunuyorlardı bize. İyimser bohemler'le kötümser bohemler arasında, öyle görünmese bile, gene de derinlikli sayılabilecek bir yaşamımız vardı! Oysa şimdi, yaşamımızı anlamlı kılacak alternatifleri, aşırı elitizm (seçkincilik) ile dilegetirilmiş olan *snobluk* ve aşırı popülizm ile dile getirilmiş olan *arabesk* ile sınırlama becerisini gösterdiğimizi kim yadsıyabilir? Gündelik yaşamımızı ya züppelik'le ya da lumpenlik'le anlamlı kılmaya çalışıyoruz ya, buna da şükür!..." (s. 99) "Yaşamımız" üstüne çıkarılan bu sonuçlardan hemen sonra, bu kez şairler üstüne verilen kesin yargılarla karşılaşacak ve böylece ister istemez, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nin dışına çıkmış olacağız: "Size burada, sevgili okurlar, bir değerlendirmemi aktarmak istiyorum: Genç şairler, şiirin kendileriyle *başladığını* sanırlar; yaşlı şairlerse kendileriyle *bittiğini*..." (s. 100)

***

Hilmi Yavuz'un, *Roman Kavramı*'nda yer alan ve daha sonra *Yazın*

Üzerine ile *Kültür Üzerine* kitaplarında topladığı yazılarında savunduğu kuramsal görüşlerin bu denli uzağına nasıl düşebildiği üstünde de durmaya değer. Bu yazılarında geleneksel ve çağcıl roman sanatının yanında duran Hilmi Yavuz, kendi kuramsal yaklaşımlarını dural ilkelere, dahası, enikonu bir estetik dogmatizme yaslarken, bütüncül kuramları öne çıkarır; kural koyucudur, dünya görüşüyle yazınsal gerçekliğin yeniden-üretimi arasında dolayımlı değil doğrudan bağları önemser, yazınsal birimleri ve kavramları genelleştirir ve sonunda katı bir rasyonalizme varır. Onu bu noktadan alıp arada hiçbir şey geçmemişken — ya da olup bitenleri açıklamamışken —, olağanüstü köktenci bir değişikliğe uğratarak, tanımlanabilmesi şimdilik pek güç bir 'postmodern roman' anlayışına iten etkenler neler olabilir?

Hilmi Yavuz'un seçtiği yazınsal düzeyde hiç kuşkusuz klasik (geleneksel) roman da, modern (yenilikçi) roman da yadsınabilir, onların kuramsal düzlemine bir parodi düzlemiyle karşı çıkılabilir ama, bu yolla her şeye karşı çıkmak olasıdır!

Yazınsal belirliliği gereksinmeyen anlatım biçimi ve yazarın dilediğince bozuşturduğu metne akla gelebilecek her şeyi sakınmaksızın ekleyen bir tutum, kolayca *popüler* edebiyata, giderek *kitsch*'e düşürebilir. ('Postmodernizm'in *kitsch*'in bıçak sırtında devindiği söylenemez mi?) *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* ise, bir 'postmodern' deneme olabilir ama, 'postmodern roman' sayılamaz; deneysel bir örnek de olamamıştır. Yazınsal bir anlatı değildir ilkin. Olsa olsa, 'postmodern' bir fantezi olarak değerlendirilebilir.

"Bu anlatı neyi anlatır?" diye soruyor yazar (anlatıcı) ve yanıtlıyor: "*Bu anlatı, anlatıyı, yâni: ben'i anlatır.*" (s. 81)

Demek ki, bu düş kırıklığına gönül indirmektedir Hilmi Yavuz...

Oysaki, metnin son sayfasının en son tümcesinde yakaladığı incelikli çizgiyi baştan çekebilirdi, — çekebilirdi herhalde: "... Bu anlatıyı bitirirsem, gözlüklerimi çıkarıp komodinin üzerine koyduktan sonra ben de uyuyacağım."

— *Ah, kimselerin vakti yok durup ince şeyleri* yazmaya! □

(1) Hilmi Yavuz, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*, Afa Yayınları, Mart 1991.
(2) Vladimir Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, Çevirenler: Fatih Özgüven-Nihal Akbulut, Ada Yayınları, Ocak 1988, ss. 129-130.
(3) Franz Kafka, "Yapıtları Üzerine Kendi Söyledikleri", Almancadan çeviren: Fatih Özgüven, Yazko Çeviri dergisi Kafka Özel Sayısı, Ocak-Şubat 1984, S: 16-17.
(4) "Fehmi K.'nın Serüvenleri'nin Anlatıcısıyla", Gösteri dergisi, Mart 1991, S: 126.
(5) Manès Sperber, *Parçalanmış Gerçeklik*, Türkçesi: Ahmet Cemal, Can Yayınları, 1991, ss. 90-91.
(6) "Fehmi K.'nın Serüvenleri'nin Anlatıcısıyla", agy.

ŞİİRLİ DEĞNEK

küçük İskender

Bireyin olağan içersindeki geçerliliği, iletişim yolları üzerine uyguladığı titiz bir eklektik tutumla doğrudan ilintilidir; moral mülkiyetin, sınırlayıcı özel mülkiyetle çatışmalarından çıkarımsanabilecek hak eşitliği, toplum içinde devlet'in parametre olduğu kurumlarda bireyin güvenliği yönünde bozulacaktır. Devlet'in jüri adabı, özgeciliğin yarışmacı konumuna sürüklenmesine yol açacaktır. İletişim dizgesinin para-psikolojik çözümlemesi ya da evrimin, devrimin bir alt-kümesi olduğunun öne sürülmesi,bireyinözgürlüğünü tarihsel değerlendirme karşısında kısıtlamakta, özgörevlerin tanımını başkacılığa bırakmaktadır.

CicozKelebek, bir satranç taşına dönüşürken kanıyor. Hayat, ona da bir tek ölümü ispatlamış. Ne diyordu Bakunin : Olumlama insanın hayvansallığıdır.

'yoksa... den mi ey ölü'

İsmail Uyaroğlu'nun, Arkadaş Zekai için 1973 Ağustos'unda Yeni a Dergisi'ne verdiği ağıtnesir'inin ilk paragrafında buluştuk ilk kez onunla : "O sıralar *Can İren* intihar etmiş, Yeni Dergi de sağlığında hiçbir dergide görünmemiş olan bu ozanın şiirlerini,tanıtmak amacıyla topluca basmıştı (Mart 1968)." Ve düştük İlkaşk Çocuğu Cem'le Yeni Dergi'nin toz peşine; teşekkür ederim Memet Fuat! Rasih Güran karşıladı beni asansörde, yüzünde bir persona; başladı anlatmaya :

— Can toprağa verileli beş ay oluyor. Genç, taptaze ve pırıl pırıl kafası beş aydır toprağın altında Can'ın. Artık "bunalmıyor." İsteyerek geride bıraktığı dünyasından uzak, sorunlarını çözmüş, rahat, Rumelihisar'da, sevdiği Orhan Velisi'nin yanında. Belki o da büyük bir şair olacaktı, belki ressam, belki de... mühendis. Ama, o bütün bu olanaklara boş verdi; bir çırpıda tekmeyi attı hepsine ve anlamını yitirdiği yaşamını kapatıp gitti bu dünyadan. Bu onun kısa süren yaşamında son ve ne yazık ki başarılı bir denemesi oldu.

yabancı diyecekken köle
kayar birden
giderdi yabancı
yani kalıntı
ları kazandı kazanacak

denir çıkardı büyü
tülmüş bir robot biçimine
yapay

— Nietzsche'nin dediği gibi, "İnsan saçma ile yaşayamaz." Nitekim, Can İren de yaşayamadı. Çünkü tutarlı olmak, namuslu olmak istiyordu. Çünkü karamsar varoluşçu düşünceleri ciddiye almış, kendi yaşamının ayrılmaz bir parçası yapmıştı. Çünkü, yaşamın boş ve saçma olduğu sonucuna varan bir insanın yaşadığı süre, ya yalan söylediğine ya da bu açık çelişmeyi ergeç birtakım kaçışlar ve "efsaneler" içinde uyutacağına inanıyordu. O, yaşamın saçmalığına gerçekten inandığını belki de kendi ölümü ile doğrulamak istedi. Böylece yaşamı boyunca sürüp gidecek acı ve namussuzca ikiliğe, çelişmeye, gerilime bir anda son vermek, birliğe kavuşmak istiyordu belki de. Bu gerilim onu çok genç yaşında yoracak ve yere serecek kadar güçlüydü. Can İren'in kendisini öldürmesi, bir bakıma, bitip tükenmek bilmeyen bir gerilimden kaçış, bir bakıma da, yaşamına son bir kere kendi ölümü ile bir anlam katma çabasıydı.

ey doğuşu suçluluk olan
— bu
basit sevgilerin ekledikleri biçimlerle yetinmekse
sığınılan basit sevgilerin büyüklüğü
SENİ
unutturur onlara
sığınılanlarda eriyişlerin
NEFRET'i buldurduğu kez
sığınanlara

— Onu yakından tanıyordum. Yıllarca önce, "Dünyada Sputnikler atılıyor, siz uyuyorsunuz" diye öğrencilerini uyaran, bu yüzden de bir öğrencisinin saldırısına uğrayan, sonra komünizm propagandası yaptı diye aylarca hapiste yatırılan ve en sonunda suçsuzluğu anlaşıldığı halde mesleğine iade edilmeyen Vefa Lisesi İngilizce öğretmeni Lamia İren'in tek oğluydu. Tam gelişme çağında annesinin başına gelenler ve toplum duvarının bu olay karşısında gösterdiği vurdumduymaz tepki, onu çok erken umutsuzluğa sürüklemişti. Nasıl bir dünyada yaşadığını, bu dünyada yaşamak için ne kadar büyük bir katlanma gücü gerektiğini görüyor, ama bunun için bir neden bulamıyordu.

bilmek
o tortu... benim tortum
yıllardır orada yorgun... yenik
— yenik olan...
benim gücümü...

— Bu olaylar içinde geçirdiği bunalımını, doğaya ve topluma karşı

başkaldırmasını, çıkmazlarını çok iyi anlıyordum. O, bu sırada herkesden kuşkulanıyor, çekiniyor, kimseye inanmıyordu. Çok küçüklüğünden beri durmadan okumuş, büyük problemlere kendini kaptırmıştı. (...) Uysal görünüşünün altında başkaldıran bir insan geliştirmişti içinde. Ama yaradılışındaki yumuşaklık, gördüğü eğitim, sınırsız insan sevgisi, yakınlarına bağlılığı bu başkaldırmasını dışarıya vurmasına engeldi. Bir yandan çevresini severken, öte yandan onlardan tiksiniyor, kaçmak istiyordu. İçindeki bu çelişik itilim, bu uçurum, bu ikili yaşam, onu hiçbir şeye inanmayan, fikirlerle ve insanlarla yalnızca oynayan, alay eden bir genç yapmıştı. Ama o bunun da çıkmaz bir yol olduğunu erkenden farkedecek kadar olgundu. Bir tek kimseye, bir topluluğa, bir sınıfa bile inansa ya da düşmanlık duyabilseydi, bu duygularını açıklayabilseydi, yaşayabilirdi diyemeyeceğim, belki de katlanabilirdi aykırılığına, yalnızlığına. Bu davranışı aşırı alçakgönüllülüğünden mi, yoksa kendini beğenmişliğinden mi geliyordu bilmiyorum ama, bu kızgınlığını sonunda büsbütün kendine çevirdiğini biliyorum.

yalnızım
— Biliyorum

bu
bunda kendimi bitirmek bile olsa
ve
"bir daha yalnız olamayacağım" hiç bitmese

— Biliyorum
HİÇ
bitiremez bunu

— Kendinden tiksinir oldu. Mutsuzluğunun nedenini, alınyazısına, tanrıya, topluma, bir sınıfa, çağına ya da aşkına yorabilmeyi, gerçeklikten bir kaçış, bir avunma saydı; ne aldanmak ne de kimseyi aldatmak istedi. Onun bu çıkmaz içinde kendini yitirmesi, mutsuzluğunun nedenini sonunda yalnızca kendisinde bulmasına, kendini yok etmesine kadar vardı. Ölümünden önce yazıp bıraktığı düzenli ve tertemiz yazıda, "Bu dünya benim dünyam değil," derken aslında yine dünyayı değil kendisini suçluyordu. Sonuna kadar tutarlı olmak, hem kendisine hem insanlara karşı namuslu kalmak, çelişmesiz, kusursuz yaşamak isteği götürdü onu buralara. İçinde bulunduğu toplumda uzun bir yaşamın aydın namusunu kısa zamanda yitirdiğini yakından görmüştü, biliyordu ve bundan korkuyordu.

Onun katlanamadığı başka bir şey de dünyada teknotratların gün geçtikçe örgütlenmesi, güçlenmesi, buna karşılık aydının, bireyin gün geçtikçe ezilmesi, özgürlüğünden vazgeçmesi, böylece birey direnmesinin ortadan kalkmasıydı. Oysa uygarlığın ve yükselişin en büyük etkeni bireyin gücüydü. Bu yüzden sosyalizm de ona bir umut kaynağı olmadı. Kendi güçsüzlüğünü aydın sınıfın bugünkü yalnız durumunda görüyordu. Bu fikri çok seviyordu; acısını duyuyordu içinde bu çöküntünün. Başka bir deyişle, içindeki acı ve yalnızlık ve belki de kendi geleceği aydın sınıfının geleceğinde yansıyordu.

Nur Bulum

TONLANAN ANLAR II

Bir dalganın doldurması gibi
susuz yontusunu gamzenin
deriden içeri süzüldü yıldızlar
yüzyılın uyuyan fenerine.
Tutkunun sularında
çırılçıplak sezişler
karanlığın, kemiğin ve esinlerin
bilge gemilerini taşıyor
dışına zamanın.

Sözler gerimizde duruyor
bulutları acıtırken saçlarımız.

2 Ağustos '991

---

uzak bir gelecek gibi geçmişten
ve yenilmişti
gülüyordu

yıllardır ıslak soğuk bunu saklayışı
yıllardır ama ıslak ama soğuk

uzak bir gelecek gibi geçmişten kaçışı
yavaş yavaş GÜLÜŞLERLE
geriye dönüyordu

yazsa ve çocuksalar
kaplumbağayı tersine çevirirler
BİLİYORDU

— Can İren bize fazla bir şey bırakmadı. Kısa ve ezik yaşamında bunu yapacak vakit bulamadı zaten. Ama onun genç yaşantısı ve gerçek bunalımı, trajik sonu da bize bir şey demiyorsa o zaman onu bu gözüpek girişiminde haklı görmekten başka çare yok. (Sonraları R. Güran da intihar etti.)

(aşağıdaki alıntı uzun bir şiirinin son dizeleridir.)

"unutmak"la hatırlatıyorlar

gömülü yaşamalarında
gömülü olmak'la
ancak böylelikle bir kez daha
— ne eksik ne de fazla —

bedenimden çıkıp
bedenimİ kemirecek
kurtlar'la

Ve ben küçük İskender, Selim Işık'lar altında, Aşiyan'da Tevfik Fikret'in iki kurukafalı mezarına doğru çıkarken Nilgün'ü özlüyorum. Can'ı özlüyorum. Benim de kanıyor mendilim!

(Temas VI : "Kaçınılmaz" adlı dergide Sabri Gürses'in "Şato" adlı bir şiiri yayımlandı. Bu şiiri "Eylül ayının şiiri" ilan ediyorum : *Dudaklarıma kırmızı ruj süreceğim / Bana bir tay oluşumu hatırlatıyorsun / Birlikte durmakla bir bahçemiz olacak / Bahçede bir vişne ağacı, elimde bir sepet / Sepet dolunca ardımda bir ev / Kapıyı açıp içeri gireceğim / Geçmiş; vişneleri koymak için dolabı açınca / Bir kova denizsuyu başımdan aşağı / Gül kokusu gibi / Ne zaman kanatlarını gereceksin? Uçmalıyız / Dudaklarıma çok kırmızı bir ruj süreceğim / Üzerime yığılan bir sürü eşya ordan burdan / Ben elbette silkineceğim güzelleşeceğim / Senin en son çekilmiş fotoğrafını öpeceğim / Vişneleri ezip / Dudaklarıma en kırmızı rujları süreceğim)*

'latife hayalleri I'

"şairlere iyi davranınız / şairler ince ruhludurlar / en ufak şeyden kırılırlar / kabalıktan kaçınınız / ... / şairleri ağlatmayınız." diyor bir şiirinde İzzet Yasar. Ben de 'latife hayalleri' başlığı altında şairlerimizin hoşgörüsüne sığınarak onları bir kez daha tanımlamak istedim. Affola!

ece ayhan : hüzün bölücü yasaucu bandonun sebebi, şiirimiz içerikral yetiştirdi abiler. ver ellerini öpeceğiz!
ilhan berk : girit'li bir denizkızının haşarı şair oğlu.
refik durbaş : akşam simidinin üstünden dökülen sıcak susam.
tarık günersel : dize mayını. testerejen!
can yücel : rakı genel kurmay başkanı. sakalı bile Su ile beyazlamış. öldüğü zaman, her meyhaneye bir kılı bırakılacakmış. vay benim peygamber amcam!
edip cansever : tülbentlerden süzülen eflatun şua.
attilâ ilhan : edip git başımdan sen bana göre değilsin!
nâzım hikmet : atlantis'in ulusal kütüphanesinde kitabı bulunan tek 'türk' şair.
enver gökçe : işteş fiilin mucidi.
melih cevdet anday : "sokaktaki adam"ın poetik tanımı.
mehmet akif ersoy : sihirbaz tarihin festen çıkarttığı şair.
ataol behramoğlu : karanfil bakanı.
necip fazıl kısakürek : emniyet kemerlerinizi bağlayınız!

(sürüklenecek)

Gel CicozKelebek, bak ne diyor yirmi üç yaşındaki Lermontov :

Ve tüm kara kanınızla, şairin
Haklı kanını yıkayamayacaksınız!

MELİH CEVDET ANDAY

ölümsüzlük ardında gılgamış

şiir

"Nâzım Hikmet'den sonra çok büyük bir Türk şairi daha buldum. Bütün gece gözüme uyku girmedi."

— Pablo Neruda

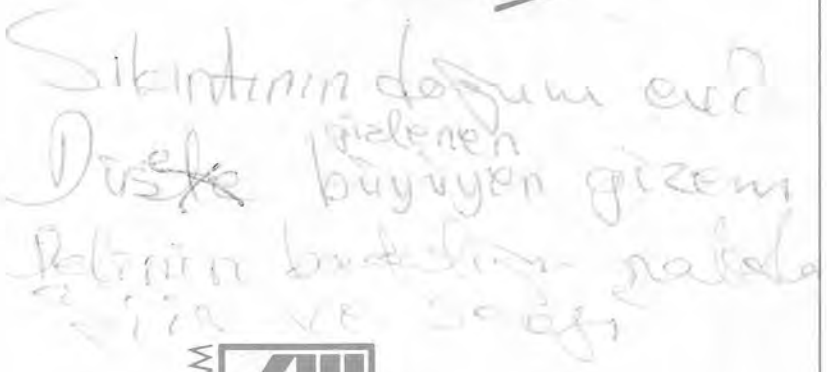
"Toplumumuz bir Melih Cevdet Anday yetiştirmiş olmakla övünmelidir."

— Haldun Taner

"Bu yapıtta 'klasik' sanatçı tanımına en çok yakışan Anday'ın yeni şiirleri yine 'zaman üstü' bir kişinin izlenimleri, duyarlığı, düşünceleri ile bizi başbaşa bırakmaktadır."

— Oktay Akbal

yeni basımı ÇIKTI!



ADAM

değerli kitaplar yayımlar.

SANAT ADAM

Ayna, 1925

1922. Se